فن الصور الشخصية

فى
مدرسة التصوير العثمانى



تأليف

الدكتور/ **ربيع حامد خليفة**

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

ووكيل كلية الآثار - جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد

ت: ٣٩٢٩١٩٢ موبايل: ٠١٢٣١٧٧٥١٠

فن الصور الشخصية

فى

مدرسة التصوير العثمانى

تأليف

الدكتور / ربيع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

ووكيل كلية الآثار ـ جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد ـ القاهرة

ت : ٣٩٢٩١٩٢

اسم الكتاب : فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني

اسم المؤلف : دكتور/ ربيع حامد خليفة

رقم الطبعة : الثانية

السنة : ٢٠٠٦

رقم الإيداع : ١٥٠٢١

الترقيم الدولى : ISBN
977- 314 182 - 9

اسم الناشر : مكتبة زهراء الشرق

العنوان : ١١٦ شارع محمد فريد

البلد : جمهورية مصر العربية

المحافظة : القاهرة

التليفون : ٠٠٢٠٢٣٩٢٩١٩٢

فاكس : ٠٠٢٠٢٣٩٢٩١٩٢

المحمول : ٠١٢٣١٧٧٥١٠



إهداء

إلى روح أستاذي ....

الأستاذ الدكتور / حسن الباشا

رحمه الله وطيب ثراه ....

تصدير

يعد فن التصوير من الفروع الهامة للفن الإسلامى ـ وتكتسب مدرسة التصوير فى العصر العثمانى أهمية خاصة بين مدارس التصوير الإسلامى نظراً لطول الفترة الزمنية التى عاشتها والتى امتدت من القرن التاسع الهجرى (١٥م) وحتى نهاية القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) ، فضلاً عن كثرة المخطوطات الموضحه بالصور التى تم إنجازها حسب أسلوبها الفنى ، واختلاف موضوعاتها ما بين مخطوطات أدبية ومخطوطات علمية ومخطوطات تاريخية وأخرى دينية ، بالإضافة إلى عشرات الألبومات التى تشتمل على صور متنوعة .

وعلى الرغم من ذلك فلا يزال هناك العديد من الموضوعات التصويرية فى هذه المدرسة فى حاجة إلى دراسات متعمقة تكشف عن جوانبها المختلفة وتضيف جديداً فى مجال دراسة التصوير العثمانى .

وربما يرجع السبب فى تأخر الدراسات عن مدرسة التصوير العثمانى إلى قلة المخطوطات المصورة خارج المكتبات والمتاحف التركية ، وعلى وجه الخصوص مكتبة متحف قصر طوبقابى . وقد أقر هذه الحقيقة كل من إتنجهاوزن Ettinghausen (R.) وويلكنسون Wilkinson (J.V.S) وجروبى Grube (E.J) وبينى Binney (E.). ولذا فقد أصبح من الضرورى على أى باحث يتصدى لدراسة أى من موضوعات التصوير العثمانى أن يبحث فى كنوز المخطوطات المحفوظة فى دور المكتبات والمتاحف التركيةوالتى بدأت منذ عهد قريب فى إعداد كتالوجات عن تصاوير بعض هذه المخطوطات .

ويعنى هذا الكتاب بموضوع «فن الصور الشخصية فى مدرسة التصوير العثمانى» ، وهو الفن الذى حظى بتشجيع ورعاية السلاطين العثمانيين حتى أصبح يمثل أبرز جوانب النشاط الفنى فى المرسم السلطانى .

وتنقسم دراسة هذا الموضوع إلى مقدمة وأربعة أبواب ، تتناول المقدمة تاريخ الصور

الشخصية فى التصوير الإسلامى ، ويختص الباب الأول بدراسة الصور الشخصية العثمانية فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) من خلال ثلاثة فصول ، يدرس الفصل الأول : الفنانون الأوربيون فى بلاط السلطان محمد الفاتح (١٤٥١ ـ ١٤٨١م) ويدرس الفصل الثانى : الصور الشخصية من عمل الفنانين الأوربيين ، فى حين يدرس الفصل الثالث : الصور الشخصية من عمل الفنانين العثمانيين .

ويهتم الباب الثانى بدراسة الصور الشخصية العثمانية فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) من خلال ثلاثة فصول ، يدرس الفصل الأول الصور الشخصية العثمانيةقبل فترة الأصالة (ما قبل الفترة الكلاسيكية) ، ويدرس الفصل الثانى : الصور الشخصية العثمانية فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) ، فى حين يدرس الفصل الثالث : مصورو الصور الشخصية العثمانية فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) أما الباب الثالث فيتناول الصور الشخصية فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) من خلال ثلاثة فصول ، يدرس الفصل الأول : الصور الشخصية فى الألبومات ، ويدرس الفصل الثانى: الصور الشخصية فى المخطوطات ، بينما يدرس الفصل الثالث : مصورو الصور الشخصية فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

ويختص الباب الرابع والأخير بدراسة الصور الشخصية العثمانية فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) وبداية القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) من خلال ثلاثة فصول ، يدرس الفصل الأول الصور الشخصية المستقلة فى (الألبومات ـ اللوحات الزيتية) ، ويدرس الفصل الثانى الصور الشخصية فى المخطوطات ، بينما يتعرض الفصل الثالث لموضوع تأصيل الصور الشخصية العثمانية .

ويتميز هذا الكتاب بنشره لمجموعة جديدة من الأنواط وصور المخطوطات العثمانية المحفوظة بدار الكتب المصرية ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، فضلاً عن مجموعة أخرى من صور الألبومات واللوحات الزيتية المحفوظة فى متحف طوبقابى سراى ، والمكتبة الأهلية فى فيينا ومكتبة المتحف البريطانى ومكتبة متحف برلين .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب هذا فى الأصل رسالة علمية حصلت بها على درجة الدكتوراه فى الآثار والفنون الإسلامية بمرتبة الشرف الأولى من كلية الآثار جامعة القاهرة فى عام ١٩٨١ وذلك تحت إشراف العالم الجليل الأستاذ الدكتور حسن الباشا .

وفى ختام هذا التصدير أود أن أقدم الشكر إلى «زهراء الشرق» على عنايتها وعناية المسئولين فيها بإخراج هذا الكتاب . وأرجو أن أكون قد وفقت فى التعرض للجوانب المختلفة لموضوع «فن الصور الشخصية فى مدرسة التصوير العثمانى ، وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب .

ربيع حامد خليفة

مقدمة

تاريخ الصور الشخصية فى التصوير الإسلامى

يقصد بالصور الشخصية تلك الرسوم التى يقوم الفنان بعملها نقلاً عن نموذج حى أمامه ويكون صادق التعبير عن أوصاف هذا النموذج ، ويقاس نجاح الفنان فى ذلك بمقدار توفيقه فى التعبير عن أوصاف وملامح نموذجه من الناحيتين الخَلقية والخُلقية ، أو بمعنى أخر قدرته على أن يرسم الملامح ويرسم معها فى الوقت نفسه روح الشخصية .

ويعتقد كثير من دارسى التصوير الإسلامى أن الفنانين الأوروبيين استطاعوا منذ القرن الثالث عشر الميلادى أن ينجحوا فى رسم الصور الشخصية وأن يصلوا فى رسمها إلى مرحلة الإتقان فى حين أن الفنانين المسلمين لم يستطيعوا ذلك إلا منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) غير أن هذا الاعتقاد يبخس حق الفنان المسلم فى القيام بعمل صور شخصية قبل هذا التاريخ . وفى الوقت نفسه تصبح مسألة عقد مقارنة بين الفنان المسلم والفنان الأوربى فى مجال عمل الصور الشخصية من الأمور الصعبة .

حقاً إن التصوير الإسلامى والتصوير الأوربى يمتان بصلة وثيقة فى البداية للفن البيزنطى إلا أنه يلاحظ أن كلاً منهما قد تميز بطابع خاص واتجاه فنى محدد ، فإذا كان المصور الأوربى فى ذلك الوقت قد اتجه إلى الدراسة العلمية الدقيقة من ناحية استخدام قواعد المنظور والبعد الثالث والظل والنور والإستفادة من علم التشريح ، وقد جاءت حركة النهضة فى القرن الثالث عشر الميلادى تتويجاً لكل ذلك ، فإننا نجد المصور الإسلامى يعتمد أساساً على موهبته فى صدق محاكاة الطبيعة الحية أمامه . وقام ببعض المحاولات لإكساب صورته بعض الصفات الخُلقية التى ينطوى عليها نفس نموذجه وقد كان موفقاً فى ذلك فى حالات كثيرة .

وتكشف الصور المنقوشة على النقود منذ السنوات الأولى للعصر الإسلامى عن محاولة مبكرة من قبل الفنان المسلم لتصوير بعض الشخصيات التاريخية ، وأولى هذه المحاولات تتمثل فى النقود التى ضربها الخليفة الأموى عبدالملك بن مروان فى سنة (٧٧هـ / ٦٩٦م) إذ تحمل صورته وهو يرتدى ثوباً يصل إلى ساقيه وقد تقلد سيفاً

عريضاً في غمد مائل من اليمين إلى اليسار ، وتميزت الأوضاع التى مثل فيها بالتعدد فنراه ممثلاً من الأمام فى الوضع الكامل ، أو من الجانب أو الأمام فى صور نصفية وبصفة خاصة على الفلوس [١] .

وإذا تأملنا ملامح عبدالملك بن مروان نجدها ممثلة بإتقان إذ تبدو اللحية كثة ، والشعر مسترسل ومفروق ، كما تبدو الثياب فضفاضة ، والسيف ممثل بوضوح . وهى تدل على واقعية فى التمثيل فالفنان عاصر هذا الخليفة وشاهده ، وصورته لعبد الملك بن مروان على الرغم من رمزيتها واقعية خاصة إذا وضعنا فى الإعتبار مدى صعوبة الحفر على القالب الذى تضرب به العملة وضيق المساحة التى يتعامل معها الفنان .

كما وصلنا من العصر العباسى أمثلة كثيرة من الصور المنقوشة على النقود [٢] منها صورة للخليفة المتوكل على الله على وجه درهم ضرب سنة (٢٤١هـ/٨٥٥م) ، ويظهر هذا الخليفة فى صورة نصفية وقد ارتدى عنترة وعمامة بهيئة عقال وثوباً مزيناً بزخارف تشع من دائرة عند الصدر ، وأبرز ما يميز ملامحه اللحية الكثيفة المشقوقة المزدوجة الأطراف والشارب المفتول والشعر المسترسل على الكتف .

ويبدو من خلال الصورة السابقة أن هذا الخليفة العباسى كان عظيم الجسم ، ولاشك أن الملامح التى مثل بها تدل على صفات شخصية خاصة .

ومن هذه النقود أيضاً درهم لجعفر المقتدر بالله الخليفة العباسى (٢٩٥ ـ ٣٢٠هـ / ٩٠٧ ـ ٩٣٢م) نقش على وجهه صورة شخصية لهذا الخليفة بهيئة فارس يمتطى صهوة جواده ، وقد ارتدى عمامة خفيفة تتدلى زؤابتها خلف الرأس ، ودرعاً من الحديد يصل إلى الركبتين .

---

(١) أشار المقريزى إلى دنانير الخليفة الأموى معاويه (٤١ ـ ٦٠ هـ) ذات الصورة ، ولكن للأسف لم نعثر على قطعة واحدة من هذه الدنانير حتى اليوم ـ فهمى (عبدالرحمن) النقود العربية ماضيها وحاضرها القاهرة ١٩٦٤ ص ٣٣ .

(٢) عكاشة (ثروت) التصوير الإسلامى الدينى والعربى ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ١١٣.

وتوضح الصورة هذا الخليفة العباسى بهيئة تدل على أنه كان واسع الصدر عريض المنكبين واسع العينين كث اللحية والشارب ، ويلاحظ أنه كتب على يسار رأسه كلمه (لله) وعلى يمينه كلمة (جعفر)وذلك بالخط الكوفى .

ومن نقود المقتدر بالله المصورة درهم نقش على وجهه صورة الخليفة وهو يجلس الجلسة الشرقية ويضع على رأسه عمامة وقد ارتدى لبس المنادمة فى مجلس شراب وقد أمسك فى يده اليمنى بكأس وفى اليد اليسرى بمنديل ، ويخطىء البعض فى الإشارة إلى أنه يقبض على خنجر أو آلة للسلاح .

ومن النقود العباسية المصورة أيضاً دينار للخليفة الطائع لله ووزيره عز الدولة البويهى ضرب بمدينة السلام سنة ٣٦٥هـ / ٩٧٥م نقش عليه صورة الخليفة الطائع لله وقد ارتدى لبس المنادمة والشراب ويضع على رأسه عمامه ويمسك فى يده اليمنى بكأس وفى يده اليسرى بغصن ، ويلاحظ أن للخليفة شعر مسترسل على الكتفين .

أما عن نقود الخليفة القايم بالله المصورة فقد وصلنا دينار ضرب بمدينة السلام سنة ٤٥٥هـ / ١٠٦٣م نقش على وجهه صورة الخليفة القايم بالله وقد لبس زى المنادمة ويجلس مجلس الشراب والسماع ويضع على رأسه عمامه وله لحية وشارب وشعر مسترسل على الكتفين وقد أمسك فى يده اليمنى بكأس وفى اليد اليسرى بغصن ، وأما الوجه الآخر للدينار فقد نقش عليه صورة طغرل بك وقد ارتدى زى المنادمة وجلس للشراب والسماع وقد قبض على الكأس بكلتا يديه ، ويظهر هذا الوزير السلجوقى وقد وضع على رأسه عمامة كبيرة وله شارب ولحية .

وإلى جانب هذه النقود العباسية المصورة ضربت عشرات النقود المصورة الأخرى فى مناطق مختلفة من شرق العالم الإسلامى فى نفس الفترة .

وإذا كان البعض يعتقد أن هذه النقوش لم تكن محاولة لتحقيق فن تصوير الأشخاص بقدر ما كانت تعديلات للطراز القديم بما يناسب العقيدة الجديدة ، وأن هذه الخطوة جاءت مجاراة للمفهوم الشائع عن العملة كما يسكها الحكام والأمراء

المسيحيون فى أوروبا ، إلا أننا نجد أن هذه النقود المصورة استمر ضربها حتى بعد إتمام عملية التعريب وسيادة الكتابات على السكة ، وأنها ظلت تضرب حتى القرن الخامس الهجرى / ١١م .

كما يلاحظ أيضا أن الصور التى جاءت على هذه النقود على الرغم من رمزيتها إلا أنها أقرب إلى الصور الشخصية حيث إن شخصيات أصحابها معروفة ، وهى تبرز فى الوقت نفسه أوصاف وملامح هذه الشخصيات .

ومن غير المستبعد أن يكون خلفاء البيت العباسى الذين نقشوا صورهم على نقودهم قد استعانوا ببعض المصورين لرسم صور شخصية لهم وأن يكون هذا الفن قد لقى تشجيعاً واضحاً فى عهدهم (١) .

وإلى جانب ما سبق ذكره نجد الكتب الأدبية والتاريخية تفيض بذكر أمثلة كثيرة لرسوم شخصية تم إنجازها فى بقاع مختلفة من العالم الإسلامى فى عهود متباينة ، وعلى الرغم من أن معظمها لايمكن أن يكون صورة شخصية بالمفهوم المعروف عنها؛ إذ أنها من نسج خيال الفنانين ؛ ولكن لبعض هذه الإشارات التاريخية مدلولات تشير إلى معرفة هذا الفرع من فروع التصور ، فيروى أن السلطان محمود الغزنوى عندما رفض ابن سينا العمل فى بلاطه وفر إلى أقليم جرجان أمر أحد المصورين ويدعى محمود أبوالنصر بن عراق أن يرسم صورة ابن سينا على ورقة ، ثم طلب من مصورين اخرين أن يرسموا أربعين نسخة منها ، وأرسل هذه النسخ إلى حكام الأقاليم المجاورة راجياً أن يرسلوا له صاحبها (٢) .

يفهم من الرواية السابقة أن المصور الذى قام برسم صورة ابن سينا كان من الرسامين الذين تخصصوا في عمل الصور الشخصية حيث تمكن من عمل صورة تتشابه مع أوصاف وملامح صاحبها ويعزز هذا الرأى استعانة السلطان الغزنوى بعدد

---

(١) عكاشة (ثروت) المرجع السابق ص ١١٤ .

(٢) بروانه ، ترجمة أشهر مقالة ص ٨٧ عكاشة (ثروت) المرجع السابق ص ١١٤ .

آخر من الرسامين لعمل نسخ منها .

وإذا انتقلنا إلى مصر نجد بعض الإشارات التى جاءت فى المصادر التاريخية والتى تشير إلى معرفة فن الصور الشخصية فى هذه الفترة ، حيث يذكر المقريزى فى الخطط أن الآمر بأحكام الله الفاطمى شيد ببركة الحبش منظرة صور فيها عدداً من شعرائه وبلادهم وكتب فوق صورة كل منهم أبياتاً من الشعر نظمها الشاعر نفسه يمدح فيها الخليفة ويصف المنظرة [١] .

ويمكن أعتبار فترة حكم المغول بداية انتشار هذا الفن ـ ويرى البعض أن الصور الشخصية لم تظهر فى التصوير الإسلامى إلا بعد اتصال المسلمين بالمغول [٢] ، ذلك أن المغول كان لديهم ميل إلى عمل الرسوم الشخصية ، وتأصل فيهم هذا الميل منذ أن كانوا فى أواسط آسيا ، فضلا عن أنهم اختاروا مصورى البلاط من جنسيات مختلفة من بين الصينين أو من بين الفنانيين المنتمين إلى المناطق الخاضعة لحكمهم وبصفه خاصة الرسامين الأويغور الذين تميزوا ببراعتهم فى عمل الصور الشخصية .

ويحتوى مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين على تصاوير خشنة التعبير لجنكيزخان وخلفائه رسمت فى أواخر القرن الثامن الهجرى (١٤م) نقلاً عن صور أخرى رسمت فى تاريخ متقدم .

وقد زاول بهزاد فى أواخر الفترة التيمورية ومن جاء بعده من الفنانين الذين نسجوا على منواله فن رسم الصور الشخصية ، ويبدو أن فن الصور الشخصية فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) قد أصبح سمة تميز التصوير الإسلامى .

كما شهدت إيران فى العهد الصفوى دفعة قوية فى مجال عمل الصور الشخصية

---

(١) الباشا (حسن) التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى القاهرة ١٩٥٩ ص ٧٧ .

(٢) محرز (جمال) الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى . مجلة كلية الآداب ، عدد ١ مايو ١٩٤٦. ص ٩١ .

فقد عمل شاهات الأسرة الصفوية على تشجيع فن تصوير الأشخاص ، إذ زاول الشاه طهما سب فنون التصوير بنفسه ورعى كبار الفنانيين .

ويمكننا أن نتبين ملامح الشاه عباس (٩٩٦ـ ١٠٣٩هـ / ١٥٨٧ ـ ١٦٢٩م) فى عدد كبير من الصور ، وأيضاً حفيده الشاه صفى الذى خلفه فى الحكم (١٠٣٩ ـ ١٠٥٢ هـ / ١٦٢٩ ـ ١٦٤٢م) فى صورة مزدوجة يحيط به قادة جيشه ونبلاء بلاطه ، ويمكن تحديد شخصية واحد وعشرين من بين أربعة وثلاثين شخصاً فى هذه الصورة أسماً ولقباً .

ولم يقتصر رسم الصور الشخصية فى هذه الفترة على الملوك والنبلاء وقواد الجيش بل امتد إلى الشعب وسائر الرعية ، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى تضاؤل رعاية الشاه عباس لمراسم التصوير الملكية بعد أن ازدادت تكاليف حملاته الحربية مما اضطره إلى تسريح مصورى البلاط اقتصادا للنفقات ، ومن ثم لم يجد هؤلاء بدأ من التعامل مع عامة الناس ، ويرجع السبب فى زيادة صور النبلاء وضباط الجيش والعلماء والأطباء وغيرهم إلى تلك الظاهرة أيضا [١] ،بالإضافة إلى أن قصر المدة التى يستغرقها المصور فى إنتاج مثل هذه الصور ساعد على ذلك وحقق لهم ربحاً سريعاً .

وفى العصر القاجارى ظهر انعكاس الأساليب الأوربية بوضوح على فن الصور الشخصية فى إيران ، كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التى كثر رسمها فى عهد فتح شاه بين عامى (١٢١١ ـ ١٢٥٠هـ/١٧٩٦ ـ ١٨٣٤م) .

وخلال فترة حكم المغول للهند شاع فى الصور الشخصية بشكل يفوق كثيراً اهتمامات شاهات الدولة الصفوية فى إيران ، وإن كان هذا الأمر لايعنى أن الرسوم الشخصية لم تكن معروفة فى الهند قبل هذا التاريخ ؛ إذ نجد حاكماً مسلماً من حكام القرن الثامن الهجرى (١٤م) يدعى فيروز شاه طغلق يأمر بمنع عمل الرسوم الشخصية على جدران القصور ، وأن تحل مناظر الحدائق محلها ، هذا إلى جانب بعض

(١) عكاشة (ثروت) المرجع السابق ص ١١٦ .

الإشارات الموجودة فى الأدب الهندى القديم .

ومما يلفت النظر أن الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية قد ظهرت فى وقت مبكر ، ويرجع السبب فى ذلك إلى اهتمام الإمبراطور أكبر بالصور الشخصية أهتماماً كبيراً حيث أمر بعمل صور للقادة والحكام ، وأن تحفظ هذه الصور فى البوم لكى يتعرف على شخصياتهم وسلوكهم من خلال الصور .

ومن المعروف أن الامبراطور أكبر كان يجلس أمام المصورين ليقوموا بتصويره وكان أكبر يعتبر هذه الرسوم الشخصية وسيلة من وسائل التخليد ، ولذا نرى أن المدرسة المغولية الهندية تعتبر من المدارس الغنية بالصور الشخصية للأباطرة والأمراء والقواد والحكام والولاة ، وكل من له شهرة .

كما كان الإمبراطور جهانكَير مغرماً بالرسوم الشخصية ؛ إذ نجد له صوراً تمثل مختلف مراحل حياته من طفولته إلى شيخوخته ولذا كانت رسومه أكثر الرسوم التى وصلتنا مقارنة برسوم الأباطرة السابقين ، ولعل السبب فى تلك الكثرة يرجع إلى أنه كان يهدى صوره إلى رجال دولته وكان يكتب عليها عبارات الإهداء بنفسه.

ويلاحظ أن هذا الإمبراطور أمر بعمل رسوم شخصية لقواده ، ولم يقنع أيضا بالصور الشخصية العديدة له وللنبلاء ، بل أرسل مصوراً يسمى «بشنداس» فى صحبة السفير الهندى إلى بلاد فارس وكان من أنبغ المصورين ليصور الشاه ورجال البلاط البارزين وأشار جهانكَير إلى هذا المصور بقوله «بأنه لايجارى فى رسم الشبه» .

وتميزت الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية بالتنوع إذ نجد إلى جانب رسوم الأباطرة والوزراء والقواد رسوماً شخصية لرجال الأدب والعلم والشعراء والموسيقيين والخطاطين والرسامين والشيوخ ، كما أنها تميزت بالإتقان والدقة إذا ما قيست بمثيلاتها فى إيران مع أن الايرانيين هم أساتذة الهنود فى هذا المجال ، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم ، ودقة الفنانين فى

التصوير نتيجة لملاحظاتهم الدقيقة فى وصف الأشخاص ، وفى الحقيقة أن ماوصلنا من صور شخصية مغولية هندية تدل على أن فنانى هذه الفترة كانوا ناجحين فى مثل هذه الرسوم [١] .

وعندما تضاءلت رعاية البلاد لفن التصوير فى الهند توقفت فى عهد أورانجزيب (١٠٧٠ ـ ١١١٩هـ / ١٦٥٩ ـ ١٧٠٧م) كان على المصورين أن يبحثوا عن أرزاقهم لدى عامة الناس فشاع أمر تصوير الأفراد العاديين .

أما بالنسبة لفن الصور الشخصية عند الأتراك العثمانيين موضوع الكتاب فقد كان له تاريخ حافل ؛ ذلك أن العثمانيين قد عرفوا فن الصور الشخصية منذ عهد السلطان محمد الفاتح (٨٥٥ ـ ٨٨٦هـ / ١٤٥١ ـ ١٤٨١م) ومن جاء بعده من سلاطين آل عثمان بدون انقطاع ، ويمثل هذا الفن جانباً هاماً من جوانب التصوير العثمانى ؛ بل إنه يعكس بصورة أكثر وضوحاً المراحل المختلفة التى مر بها والتأثيرات المتباينة التى وقعت عليه إلى أن صارت له شخصيته العثمانية الواضحة والمستقلة .

وتميزت الأشكال الفنية للصور الشخصية العثمانية بالتعدد ، وذلك ما بين صور مستقلة أو لوحات زيتية أو أنواط معدنيه أو رسوم جداريه أو مخطوطات اختصت برسوم الصور الشخصية فقط ، بالإضافة إلى الألبومات التى اشتملت على صور شخصية للسلاطين العثمانيين وبعض كبار رجال الدولة وموظفيها ، أو على صور توضح الأزياء الرسمية فى ولايات الإمبراطورية العثمانية .

وقد كان سلاطين آل عثمان كغيرهم من حكام العالم الإسلامى مغرمين بفن الصور الشخصية وقاموا بجلب الفنانين إلى القصر سواء أكانوا أجانب أو من البلاد للقيام بهذه المهمة الفنية . ويرجع ذلك إلى حبهم للفن وتشجيعه إلى جانب حرصهم على أن يتركوا لذريتهم من بعدهم بعض الذكريات عنهم من خلال صورهم الشخصية .

غير أنه من الملاحظ أن أغلب هذه الصور لم يكن يسمح برؤيتها إلا للمقربين

---

(١) محرز (جمال) الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى ، ص ١٠١ .

بدرجة كبيرة من البلاط العثمانى ؛ وذلك محافظة على الشعور الدينى ، وقد كان لهذا العامل الدينى وغيره من العوامل الأخرى أثر كبير فى إبقاء ولع سلاطين آل عثمان بالتصوير بصفة عامة والصور الشخصية بصفة خاصة سراً دفيناً لفترة طويلة.

وهناك بعض الإشارات التى توضح هذا الأمر ، منها حرص السلاطين العثمانيين ووزرائهم على عدم تسرب آية معلومات عن المصورين الذين يعملون فى خدمتهم إلى الشعب ، كما أنهم فى بعض الأحيان كانوا يقومون بالتمويه على هؤلاء المصورين عن طريق تخفيهم فى أزياء موسيقيين أو أطباء عند القيام بتصويرهم فى قصور ريفية بعيدة عن المدن والتى لم يكن يسمح لأحد بزيارتها إلا المقربين والأصدقاء الموثوق بهم .

ويظهر هذا الأمر بصورة أكثر وضوحاً من خلال بعض الأحداث ذات الصلة بموضوع الصور الشخصية فى العصر العثمانى ، والتى يفهم منها أن صور السلاطين ابتداءً من القرن التاسع الهجرى / ١٥م كانت تزين جدران بعض القاعات السرية بالقصور العثمانية التى لم يكن يدخلها أحد ولم يكن يسمح برؤيتها إلا للضباط المقربين وذلك محافظة على الشعور الدينى (١) .

فيقال إن الصدر الأعظم مصطفى قره باشا عندما توفى فى سنة (١٠٧٥هـ/ ١٦٦٤م) عثر على خمس صور شخصية له ولمعاصريه فى حجرة سرية بالقصر وقد دمرت هذه الصور فى الحال (٢) .

كما حاول السلطان محمد الثانى (الفاتح) والذى يعتبر أكثر سلاطين القرن التاسع الهجرى (١٥م) ميلاً للفنون الغربية أن يجعل صوره الشخصية تعلق فى الثكنات العسكرية والمدارس والمبانى الحكومية ، وقد قوبل هذا بغضب شديد فى الأحياء المتعصبة فى العاصمة استانبول وبعد وفاته أخرجت كل هذه الصور من

(١) Arnold (T.), Painting in Islam, Oxford 1928 p. 39.
(٢) Hammer (J.V.), Purgstall Geschichte der Osmanisher Dicht Kunst, 1953 pp. 235, 236.

الأماكن العامة[1].

ويذكر (هامر ـ Hammer) أن فن التصوير ظل سريا فى استانبول حتى أن العديد من زوارها الأوربيين فى القرن السادس عشر الميلادى اعتقدوا بعدم وجود مدرسة للتصوير فى الدولة العثمانية ، وأن اهتمام السلطان سليمان (٩٢٧ـ ٩٧٤هـ/ ١٥٢٠ ـ ١٥٦٦م) بفن التصوير ظل نشاطاً سريا ومجهولا من معاصريه.

وان السلطان محمد الرابع (١٠٥٨ ـ ١٠٩٩هـ/ ١٦٤٨ ـ ١٦٨٧م) الذى كان راعيا عظيماً للفنانين عمل على إخفاء لوحاته وصوره فى غرف خاصه[2].

ويقدم (دوسون ـ D'ohsson) تحليلاً وعرضاً لإحدى اللوحات التى تصور موقعة رد خلالها هجوم إسبانى على الجزائر ، وهى صورة رسمها الغازى حسن باشا الصدر الأعظم أثناء حكم السلطان عبدالحميد الأول (١١٤٦ ـ ١٢٠٤/١٧٧٣ ـ ١٧٨٩م) بنفسه ولنفسه ، غير أنه لم يجرؤ على عرضها فى قصره باستانبول ، واحتفظ بها فى قصره الريفى حيث اعتاد أصدقاؤه الأوربيون والمسيحيون أن يترددوا عليه لمشاهدتها وذلك كما يفعل السلطان نفسه ، ولعل مكانته الرفيعة هى التى حمته من أخطار كانت من الممكن أن تناله من عامة الناس[3].

ويشير (فون كرابتشك ـ Von Kara baek) إلى السلطان سليم الثالث (١٢٠٤ ـ ١٢٢٢هـ / ١٧٨٩ ـ ١٨٠٧م) عندما شرع فى إعداد مجموعة من الصور للسلاطين العثمانيين السابقين وطلب ان تحفر فى انجلترا اضطر إلى استخدام فلاح رومى موهوب فى فن التصوير لينقل نسخاً منها فى مكان منعزل داخل القصر، ثم أرسلت النسخ إلى انجلترا سنة ١٨٠٦م مع تعليمات واضحة وصريحة بأن تراعى كل سرية ممكنة أثناء القيام بالعمل[4].

---

(١) Lûtfi (H.A), Tarih-i Lûtfi, PP. 50, 52,

(٢) Hammer (J.V.), Op. cit, p. 236.

(٣) D'ohsson (M.) Tableau General de L'Empire Ottoman Paris 1788 - 1824 p. 339, 446, 467.

(٤) Von Karabacek (J.), Suleiman der Crosseals Kunst Freund, 1912 p.99.

ويذكر (ارنولد ـ Arnold) أن السلطان محمود الثانى (١٢٢٣ـ ١٢٥٥هـ/ ١٨٠٨ ـ ١٨٣٩م) عندما أراد أن يفرض الآداب والعادات وأنواع العرف والسلوك الغربية على الشعب وعلق نسخا من صورته التى رسمها له الرسام خليل آدهم فى دوائر الحكومة ، ثار سكان استانبول فى حركة تمرد حرض عليها العلماء ، وتعذر إخماد العصيان وقمع الشعب إلا بعد مصادمات أسفرت عن مصرع أربعة آلاف شخص ألقيت أجسادهم فى البحر[١].

وعلى الرغم من الحوادث السابقة التى تعكس مواقف بعض المتشددين والمتعصبين تجاه الصور الشخصية يشير (متين اند ـ Metin And)[٢] نقلاً عن الرحالة التركى العظيم أوليا چلبى أبرر رحالة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) إلى رواية توضح موقفا مغايراً ، إذ يذكر أن رجلاً ثريا ذا أفق عقلى ضيق اشترى نسخة مصورة من مخطوط الشاهنامه للفردوسى ، ونظراً لكراهية هذا الرجل للصور التى كان يحتوى عليها المخطوط فقد قام بحرقه ، وعندما علم بعض الناس بما فعله نقلوا هذا الخبر إلى القاضى وكان يدعى أحمد باشا الذى أرسل فى طلبه للمحاكمه، وسأله فى غضب شديد كيف سولت له نفسه أن يدمر فى لحظات هذا الكتاب الذى قضى الفنان فى عمل الصورة الواحدة من تصاويره مايزيد عن الشهر بالإضافة إلى الجهد الكبير الذى بذله فى عمل الخطوط وابتكار الألوان .

وحكم القاضى على هذا الرجل بأنه مذنب وأمر بأن يقوم بدفع مبلغ من المال مساوياً لقيمة الكتاب الذى أشتراه فى المزاد ، كما أمر أيضاً بجلده ألف جلدة وأن يطرد من وظيفته .

وأى كان مقدار المبالغة فى هذه الرواية السابقة إلا أنها تدلنا على تقدير هذا القاضى للفن وفن التصوير على وجه الخصوص ، وتدلنا أيضاً على أن المصورين فى هذه الفترة كانوا يحظون بتقدير من الناس وبعض الدوائر الرسمية فى الدولة .

---

(١) Arnold (T.), Op. cit., p. 38.

(٢) And (M.), Turkish Miniture Painting "Ottoman Period" IStanbul 1970 p. 13.

كما عرف الأتراك العثمانيون أيضا الصور الشخصية الدينية ، وأغلب الظن أنهم تأثروا في ذلك بالإيرانيين الذين كان لهم السبق فى هذا المجال منذ العصر المغولى ، أو بالصور والرسوم المسيحية الدينية التى كانت موجودة فى العمائر البيزنطية بمدينة أستانبول وغيرها من المدن التى فتحوها .

ومن أهم المخطوطات التى اهتمت بهذا الفرع من أفرع فن الصور الشخصية مخطوط زبدة التواريخ الذى عرف فيما بعد بأسماء أخرى مثل مخطوط شجرة النسب أو مخطوط سبحة الأخيار أو مخطوط سلسلة نامة .

ولاتكمن أهمية الصور التى جاءت فى هذه المجموعة من المخطوطات فى توضيح بعض القصص الدينى فقط بل وفى أنها كانت تشتمل على بعض الصور الشخصية التاريخية الدينية .

ويبدو واضحاً أن الغرض من هذه الصور لم يكن تعليمياً أو تربوياً أو تهذيبياً أكثر منه إحداث نوع من هز المشاعر بما هو مقدس ومتصل بأنبياء كرام ، سواء كان هذا الأمر نابعاً من إحساس المصور عند رسمه للموضوع أو من إحساس المشاهد عند رؤيته لهذه الصور .

ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير إلى ماجاء فى مقدمة نسخة مخطوط زبده التواريخ أو شجرة النسب المحفوظة فى دار الكتب المصرية تحت رقم (٣٠) تاريخ تركى خليل أغا .

إذ يذكر المؤلف فى الصفحة السادسة من المخطوط ما نصه :ـ

ومن هذا يستفاد أن مختار الأنبياء صلوت الله عليه وعليهم أجمعين وأصولهم ومنصبهم تصبح معلومة معروفة ، ومعظم سلاطين وجه الأرض من آدم حتى هذه اللحظة وكيف صار حال كل منهم وإلى أى حد كانت مدة حكمه وأن يظهر هذا على النهج الأسهل والوجه الأيسر ، وكم من نبى جاء للدنيا ، وكل منهم فى فترته كان يحكم كالفلك والنجم والآن عدمت رسومهم وبقيت أسماؤهم مجردة فلينظر أصحاب البصائر بعيون العبرة .

ثم يورد بيتاً من الشعر بالفارسية ترجمته :

من آيات قدرتك العين من أجل النظر

والأذن من أجل سماع أخبار حكمتك

ويستطرد قائلاً . الظل الظليل والوجود الذى ليس له مثيل حتى انقراض أدوار الزمان وله السيطرة والهيمنة على كل العالمين وغرائب الأنعام ورغائب الإحسان الموجودة فى كل مكان والشاملة كل الوجود الموصول والمبذول بالنون والصاد وآلة الأمجاد آمين يارب العباد .

وينهى المؤلف المقدمة ببيتين من الشعر الصوفى بالفارسية ترجمتهما :

الغرض منها أن يبقى نقشنا وأنا لا علم أنك باق

وإذا رحمت صاحب اللسان يوما فهذا المسكين داعية لك

ويلاحظ فى البيت الأول روعة التورية بين كلمة نقش بمعنى صورة أو رسام وبين معناه الذى يشير إلى الخلق أو الكيان والجسم ، أما تعبير المسكين الذى ورد فى البيت الثانى فهو تقليد درج عليه الفرس والترك فى كتبهم .

الباب الأول

الصور الشخصية فى القرن التاسع الهجرى (١٥م)

ظهرت مدرسة مبكرة فى التصوير العثمانى فى فترة النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى (١٥م) اهتمت برسم الصور الشخصية ، وتميزت من ناحية الموضوع بعمل صور شخصية كثيرة للسلطان محمد الفاتح والسطان جم بالإضافة إلى بعض الصور للخطاطين والرسامين وبعض الشخصيات التركية .

كما تميزت أيضاً بتنوع المواد التى نفذت عليها ما بين معدن وورق وخيش وجص إلى جانب تنوع الأساليب التى استخدمت فى تنفيذها ، إذ أنه من الثابت أن السلطان محمد الفاتح أرسل فى طلب بعض الفنانيين الإيطاليين للعمل فى بلاطة مثل الفنان ماتيو وكوستانزا أوجنتيلى بلينى .

وقام السلطان محمد الفاتح أيضاً بإرسال بعض الفنانين العثمانيين للتدريب ودراسة فن التصوير فى بعض الولايات الإيطالية ، ونتيجة لهذا أو ذاك أشربت أساليب رسم الصور الشخصية بعض مفاهيم عصر النهضة من حيث تمثيل الأشخاص بواقعية شديدة توضح الصفات الجسمانية ، وتعتمد على دقة ملاحظة الفنان ودراسته لعلم التشريح والظل والنور والبعد الثالث .

ولعل المرسم السلطانى الذى حرص السلطان محمد الفاتح على نموه وإزدهاره وأولاه كثيراً من رعايته واهتمامه يمثل خير شاهد على المكانة التى وصل إليها المصورون فى ذلك العهد .

وقد وصلتنا أخبار هؤلاء الفنانين من خلال بعض الوثائق التى تم الكشف عنها فى سجلات متحف طوبقابى سراى وكتب الحرف والرحالة ، وأقدم إشارة مدونة تشير إلى وجود مرسم سلطانى وردت فى وثيقة ترجع إلى سنة ٩٣٢هـ / ١٥٢٥م[1] .

وتشير إحدى كتب الحرف[2] التى تعتبر بمثابة تاريخ للخطاطين والمجلدين إلى بعض الرسامين الذين عملوا فى بلاط السلطان محمد الفاتح فى مدينة استانبول مثل

---

(١) Meriç (R.M) Türk Nakış, Sanatı, Tarihi arastırmaları, Vesikalar; Ankara, 1953 pp. 3,5.

(٢) Mustafa Âli (G) Menâkib-i-Hünerveran, Istanbul - 1926, pp. 66, 68.

الفنان سنان بك وبابا نقاش ، وحسام زاده[1] الذى عمل فى فترة حكم السلطان مراد الثاني والسلطان محمد الفاتح . إلى جانب مجموعة أخرى من الفنانين نذكر منهم بابا مصطفى ورحمى باليوغلى وصافي ، كما أشار مصطفى على إلى فنان يدعى أحمد بن جلبى من مدينة بورصه على أنه تلميذ للفنان المصور سنان بك .

كما وردت بعض أسماء لفنانين من القرن التاسع الهجرى (١٥م) من بينهم بعض المصورين ، وذلك فى سياحت نامه لأوليا جلبى حيث يذكر الفنان بابا نقاش بوصفه رئيساً للرسامين فى المرسم السلطان فى فترة حكم السلطان محمد الفاتح والسلطان بايزيد الثاني .

والسمة الغالبة للصور الشخصية العثمانية فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) تتضح فى العناية بتمثيل الأشخاص فى صور نصفية فى الوضع الجانبى ، مثل مجموعة صور السلطان محمد الفاتح على الأنواط المعدنية وعلى الورق وعلى الخيش من عمل الفنانين الإيطاليين ، أو فى صور كاملة للسلاطين مثل السلطان محمد الفاتح والسلطان جم ، وهذه الصور بعضها يتميز بتمثيلهم وهم يمتطون صهوات جيادهم كفرسان ، وذلك فى الوضع الجانبى أو فى وضعه ثلاثية الأرباع.

ويعد الفنان سنان بك من أوائل المصورين الأتراك الذين وفقوا فى الجمع بين الأساليب الشرقية والأساليب الغربية ، ويظهر ذلك بوضوح فى رسمه للأشخاص فى أوضاع كاملة وهم يجلسون الجلسة الشرقية إلى جانب اهتمامه باستخدام الظلال فى التعبير عن طيات الثياب بأسلوب أقرب إلى الواقعية منه للأسلوب الزخرفى . وتعتبر الصور الشخصية العثمانية فى القرن التاسع الهجرى / ١٥م صدى للظروف السياسية التى عاشتها الدولة العثمانية من حيث اهتمام السطان محمد الثانى بالفتوحات ومشاركته فيها واغتراب السلطان جم عن وطنه ومحاولته العودة إليه وإرتباط ذلك بتمثيل هذين السلطانين كفرسان فى بعض صورهم الشخصية .

---

(١)تعنى كلمة زادة فى التركية (ابن أو ولى) وبالتالى يكون أسم هذا الفنان الذى اشتهر به هو ابن حسام أو الذى خلف حسام فى هذا المجال .

ويكشف لنا العدد الكبير للصور الشخصية التى تمثل السلطان محمد الفاتح مقدار شغفه بالغرب وثقافاته وفنونه ، وبصفة خاصة فن الصور الشخصية ، وتفضيله لهذا الفرع من أفرع التصوير أكثر من المخطوطات المزوقه بالصور والتى لم يصلنا منها من فترته سوى عدد قليل لايتجاوز عدد إصبع اليد الواحدة .

كما تعكس بعض الصور الشخصية للخطاطين والرسامين المكانة التى وصل إليها الخطاط والمصور فى بلاط السلطان محمد الفاتح .

الفصل الأول

الفنانون الأوربيون فى بلاط السلطان محمد الفاتح

(١٤٥١-١٤٨١م)

كان لسقوط مدينة القسطنطينية في سنة (٨٧٥هـ / ١٤٥٣م) في يد السلطان العثماني محمد الثاني (الفاتح) سابع سلاطين آل عثمان (٨٥٥ ـ ٨٨٦هـ/ ١٤٥١ ـ ١٤٨١م)(١) أثره الواضح في نمو العلاقات بين العالم الإسلامي والعالم الغربي ، وإن اختلف وقع ذلك وتأثيره على الغرب منه على الشرق .

أما على الغرب فقد أدى ذلك إلى تبادل الخبرات العلمية والفنية ونقل الحضارة والفن الإسلامي إلى أوروبا وتأثيرها في النهضة (٢)، كما أن انتقال البلاط العثماني إلى هذه المدينة كان له أثره المباشر أيضًا على الثقافة والفن العثماني ، فقد تأثر العثمانيون تدريجياً بالأساليب الفنية الأوربية في بعض فنونهم المختلفة وظهورها بصورة واضحة (٣).

كما أن السلطان محمد الفاتح كان راعياً عظيماً للأدب والفن إلى جانب كونه قائداً عسكرياً بارزاً ، وكان شغوفاً بازدهار الفن في الغرب ، وبصفة خاصة فن التصوير، وقد انعكس ذلك بصورة واضحة على الحالة الفنية في بلاط هذا السلطان في إستنابول ، فقد أرسل في طلب مصوري الصور الشخصية من بعض الولايات

---

(١) عن هذا الموضوع راجع :
ـ حليم (إبراهيم) ، التحفة الحليمية في تاريخ الدولة العلية . القاهرة ـ ١٩٠٥ ص ٦٤ .
ـ فريد (محمد) ، تاريخ الدولة العثمانية العليا . القاهرة ـ ١٩١٢ ص ٧١ .
ـ صفوت (محمد مصطفى) ، السلطان محمد الفاتح (فاتح القسطنطينية) الإسكندرية ـ ١٩٤٨ ص ص ١٣٢ ـ ١٣٣ .
ـ الرشيدى (سالم) ، محمد الفاتح . القاهرة ـ ١٩٥٦ ص ص ٨٩ ، ٨٠ .
ـ الدقن (السيد محمد) ، دراسات في تاريخ الدولة العثمانية . القاهرة ـ ١٩٧٩ ص ص ٢٩ ، ٣٧ .

(٢) الباشا (حسن) ، عصر النهضة في أوروبا . القاهرة ١٩٧٢ ص ٣٥ .
القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، مقال بعنوان دومينيكو تريفيزانو ، القاهرة ـ ١٩٧٠ ص ص٨٦، ٩٦.

(٣) يدعى بعض المؤرخين الأوربيين أن القسطنطينية فقدت مركزها باستيلاء العثمانيين عليها ، وهذا غير صحيح ولاينطبق على الواقع ، بل بالعكس لقد عظم مركزها في العصر العثماني وظلت «استانبول» عاصمة للشرق الأدنى غير منازعة لمدة تزيد على أربعة قرون ونظر إليها كافة سكان الشرق الأدنى كمدينة عظيمة تهفو إليها قلوبهم وتحن إلى زيارتها والتمتع بجمالها ورونقها بعد أن عظم بها التشييد والعمارة والفن وصارت مقصداً للفنانين والسفراء والبعثات الأوربيه .

الإيطالية المختلفة مثل البندقية ونابولى ورمينيى ، ووصل بعضهم بالفعل إلى استانبول وأقاموا فيها فترة من الزمن أنتجوا خلالها عدداً من الأعمال الفنية .

ومن أوائل الفنانين الإيطالين الذين وصلوا إلى استانبول فى هذه الفترة اثنان من الدبلوماسيين لم تكن زيارتهما قاصرة فقط على النواحى السياسية ، بل شملت أيضا بعض النواحى الفنية ، فقد قاما برسم بعض المناظر لمواقع داخل الإمبراطورية العثمانية بغرض ضمها إلى مجموعتهم الخاصة ، وذلك فى الفترة ما بين سنتى (١٤٥٣ ـ ١٤٦٠م) وهما (جيوفانى داريو Giovanni Dario) و (كيرياكو من انكونا ـ Ciri-co d'Anconna) [(١)].

وفى الألبوم المعروف بألبوم الفاتح فى متحف طوبقابى سراى مجموعة تتكون من ثمانية عشر رسماً منفذة بالحفر عن أصل لفنان فلورنسى يرجع تاريخها إلى ما بين سنتى (١٤٦٠ ـ ١٤٨٠م) [(٢)]، وموضوعات هذه الرسوم مستمده من الأساطير الإغريقية القديمة وحياة القديسين المسيحين ، ويلاحظ أن معظم هذه النماذج من فلورنسا وهى تتفق من حيث التاريخ ونشاط الفنانين الفلورنسيين فى البلاط العثمانى بمدينة استانبول [(٣)].

غير أنه ليس هناك أية إشارة تاريخية أو أعمال قد وصلتنا تفيد أن الفنانين العثمانيين قد تأثروا بهذه النماذج أو حاولوا نسخ أى منها أو استعانوا بموضوعاتها فى هذه الفترة [(٤)].

---

(١) Babinger (F), Fatih Sultan Mehmet Ve Italy, Belleten Vol. 17, No. 65 (Jan - 1953) pp. 53, 54.

(٢) قام بنشر هذه الرسوم :
Hind (A.M), Italian Engraving Fifteenth Century at Constantinpol Vl 20.

(٣) وهى الفترة التى قدم فيها على إستانبول عدد كبير من الفنانين الإيطاليين وتنتهى بوفاة السلطان محمد الفاتح فى ٣ مايو سنة ١٤٨١م .

(٤) Atil (E.), Ottoman Miniture painting Under Sultan Mehmed (Ars Orientalis) IX, 1973 p. 108.

أما أول تبادل ثقافى رسمى فى عهد السلطان محمد الفاتح مع إيطاليا فقد حدث فى سنة (١٤٦١م) وإن لم يكتب له النجاح ، إذ أرسل السلطان محمد الفاتح فى طلب أحد مصورى الصور الشخصية من حاكم مدينة (رمينى ـ Rimini) سيجيسموند باندولفو مالاتستا ـ Sigismund Pandolphe Malatesta وهو المصور ماتيو من باستى Matteo de Pasti الذى اشتهر بعمل الأنواط ذات الصور الشخصية[١].

وقد استجاب حاكم هذه المدينة لهذا الطلب وأرسل هذا المصور الذى كان يحمل معه خطابا لتقديمه ونسخه من أحد الكتب الحربية التى قام بكتابتها روبرت فلتيرو Robert Valturio ، غير أن هذا الرسام وقع فى قبضة الفلورنسيين فى منطقة تسمى كانديا Candia قبل أن يصل إلى مدينة إستانبول ، واتهم بنقل خرائط ورسوم حربيه استراتيجية للأعداء ، وسجن بعد أن حوكم ووجهت إليه تهمة الجاسوسية ، وذلك بسبب الرسوم التى تمثل الآلات الحربية والحيل الحربية التى اشتمل عليها كتاب فلتيرو الذى كان يحمله وهو الأمر الذى لم تكن تسمح به فلورنسا لكى تحول بين أى علاقات تنشأ بين العثمانيين وبين غيرها من الولايات الإيطالية الأخرى .

وعلى الرغم من صدور عفو عن ماتيو إلا أنه لم يعاود رحلته إلى إستانبول وعاد مرة أخرى إلى رمينيى فى السنة التالية [٢].

---

(١) يعتبر بيزانلو (Pisanello) حوالى سنة ١٣٩٥ ـ ١٤٥٥م مؤسس فن الميدليات وأعظم ممثليه ومن أشهر صناع الميداليات فى القرن الخامس عشر الميلادى . راجع فى ذلك :
الباشا (حسن) عصر النهضة فى أوروبا ص ١٣.
مصطفى (محمد عزت) قصة الفن التشكيلى (الجزء الثالث) القاهرة ص ٩٦.
Andrew (M.), Man and the Renaissance. London - 1966 p. 66.
Katalin (B.) & Istvangedai, Coins and Medals(Budapest - 1973) p. 13.

(٢) Babinger (f.), op. cit, pp. 77, 78.
Hill (G.F.), Agroups of Italian Medals of Renaissance Befor Bellini, 1930, N. 432 p. 34.

فى حين يذكر بعض الكتاب الأتراك المحدثين [١] أن المصور ماتيو كان من أوائل المصورين الإيطاليين الذين أتوا إلى إستانبول للعمل فى بلاط السلطان محمد الفاتح وأن ذلك كان فى سنة ١٤٦٥م .

غير أنه من الملاحظ أنه لم يصلنا أى من الأعمال التى قام بها ، وإن كان هناك ثمة افتراض يتمثل فى قيامه بعمل مجموعة من الأنواط للسلطان محمد الفاتح ، ولكن هذا الافتراض يعتبر مجرد احتمال يقلل من صحته التشكك فى زيارة ماتيو لمدينة إستانبول .

بل إننا نجد بعض محاولات من جانب بعض الكتاب الغربيين[٢] لربط هذا الفنان الإيطالى بفنان آخر ورد ذكره فى الوثائق العثمانية (مناقب الحرفيين لمصطفى على) وهو الأستاذ بولو Maestro Paolo على أنه كان تلميذاً للفنان دميانو Damiano وأستاذاً للمصور العثمانى المشهور سنان بك .

ولما كنا نفتقر إلى وجود إشارة وثائقية تؤكد زيارة ماتيو لمدينة إستانبول وعدم وجود أدلة تثبت مزاملته فى الشرق للفنان والمصور العثمانى السابق فإنه من الصعب أن نؤكد صحة هذه العلاقة ، بالإضافة إلى أن مناقب الحرفيين التى كتبها مصطفى على فى سنة ١٥٨٦م والتى ذكرت الفنان الأستاذ بولو قد كتبت بعد قرن من الزمان من الفترة التى عاش فيها هؤلاء الفنانون .

أما الفنان الإيطالى الثانى والمؤكد زيارته لمدينة استانبول فهو الفنان كوستانزا من فرارا ـ Constanze de Ferrara ، وقد حضر هذا المصور إلى مدينة إستانبول بناءً على الخطاب الذى أرسله السلطان محمد الفاتح إلى ملك نابولى فرديناند ملك أرغون طالباً منه أن يرسل إليه أحد الفنانين ، فأرسل إليه المصور النحات كوستانزا .

---

(١) Aslanapo (O.), Turkish Art and Architecture, London- 1976 p. 313.
Atasoy (N.), Turkish Miniatute Painting, Istanbul- 1974 p. 17.

(٢) Martin (F.R.), The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey From the 8th to the Century - London - 1912 vol I. p. 133.

وتوجد إشارة إلى زيارة هذا المصور فى أحد الخطابات المؤرخة فى سنة ١٤٨٥م كتبها مواطن من فرارا كان يعمل سفيراً فى بلاط فرديناند إلى ابنته (١).

ومن المتحمل أن تكون دعوة كوستانزا لزيارة مدينة إستانبول قد لبيت فى سنة ١٤٧٨م عندما دخلت حرب الثمانى سنوات بين نابولى ومحمد الفاتح مرحلة السلام ، خاصة وأن هذه الفترة شهدت تبادلاً للسفراء بين الجانبين .

والراجح أن يكون كوستانزا قد ألحق بإحدى هذه السفارات التى أرسلت من قبل فرديناند إلى استانبول ، إذ أنه ليس من المعقول أن يكون السلطان محمد الفاتح قد أرسل فى طلب فنان من أعدائه قبل هذا التاريخ .

ووصلنا من أعمال هذا المصور النحات في استانبول نوط يحمل صورة السلطان محمد الفاتح وذلك فى عدة نسخ ، ويلاحظ أن بعض هذه النسخ غير مؤرخ والبعض الآخر مؤرخ إما فى سنة ١٤٧٨م أو فى سنة ١٤٨١م ، وإن اشتركت جميعها فى توقيع الفنان عليها .

ومعظم هذه المجموعة من الأنواط موزعة فى المتاحف العالمية المختلفة (٢) ،وتحتفظ خزانة النقود بدار الكتب المصرية بنوط يحمل توقيع كوستانزا وتاريخ سنة ١٤٨١م ، كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بنوط آخر يشبه النوط السابق ، وكذلك متحف طوبقابى سراى بمدينة استانبول ، ويوجد أيضاً فى متحف الدولة ببرلين نسخة مؤرخة فى سنة ١٤٨١م (٣).

---

(١) Gray (B.), Two Portraits of Mehmet II (Burlington Magazine vol 61 July - 1932 p. 6.
Grube (E.J.), Miniature Islamishe, Venezia- 1962 p. 106.
وهذه الوثيقة مؤرخه فى ٢٤ أغسطس عام ١٤٨٥م ، وقام بنشرها :
Venturi, (A.) Archivio Stotico dell' Arts (1891) pp. 374, 375.

(٢) توجد بعض أنواط كوستانزا فى حوزة بعض أصحاب المجموعات الخاصة وقام بنشر بعضها :
Hill (G.F.), Op. cit., No 321, 322 p. 80 pl. 51, 52.

(٣) تفضل هذا المتحف مشكورا وأرسل لنا صورة فوتوغرافية لهذا النوط رقم سجل (121) سوف نعرض لها بالدراسة فى الفصل الثاني من هذا الباب .

ولعل التواريخ السابقة تؤكد صحة ماذكره أوقطاى آصلان آبا عن الفترة التى مكثها كوستانزا فى مدينة استانبول ، وهى تقع ما بين سنة ١٤٧٨م وسنة ١٤٨١م[1]، خاصة وأن بعض المصادر الوثائقية تشير إلى أنه عمل بعد ذلك فى نابولى فى سنة ١٤٨٥م[2].

ويحتفظ متحف طوبقابى سراى بمدينة استانبول بصورة شخصية للسلطان محمد الفاتح مرسومة على الورق[3] تنسب إلى الفنان كوستانزا حيث تتشابه إلى حد كبير مع صورة الفاتح على الأنواط من عمل هذا الفنان .

أما الفنان الثالث الذى زار استانبول فهو المصور البندقى جنتيلى بلينى ـ Gentile Bellini (١٤٢٩ ـ ١٥٠٧م)[4] وهو من أشهر المصورين الإيطاليين الذين أرسلوا إلى استانبول ، وقد انحدر جنتيلى بلينى من أسرة فنية ، فقد كان أبوه جاكوبوبلينى ـ

---

(١) Aslanapa (o) Op. cit., p. 313.

(٢) Hill, (G.F.) Op. cit., p. 80.

(٣) توجد هذه الصورة ضمن رسوم أحد الألبومات التى تعود إلى فترة السلطان محمد الفاتح محفوظ فى مكتبة متحف طوبقا بى سراى خزانة رقم ٢١٥٣.

(٤) Thusane (L.), Gentile Bellini et Sultane Mohammed, II (1888) p. 42.

Martine (F.R.), Op. cit., pp. 91, 92.

Arnold (T.), Islamic Book (Jermney - 1929) p. 95.

Al Basha (H.), Gentile Bellini at an Islamic Court, Minber Al - Aslam, Cairo- 1964.

Gentile Bellini's Islamic Studies in European Painting, Minber Al-Aslam, Cairo - 1964.

الباشا (حسن) عصر النهضة فى أوروبا ص ٣٥ .

حسن(زكى محمد) فنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤٨ ص ٢١٦ .

التصوير وأعلام المصورين فى الإسلام ص ٢٣ .

محرز (جمال) التصوير الإسلامى ومدراسه ص ٨٦ .

الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى ، مجلة كلية الآداب ـ العدد الثامن م ١ مايو ١٩٤٦

مرزوق (محمد عبدالعزيز) الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى . القاهرة ١٩٧٤ ص١٩٥.

Jacopo Bellini ١٤٠٠ ـ ١٤٧٠م [١] وأخوه الأصغر جيوفانى بلينى وأخو زوجته أندريومانتنيا كانوا جميعاً مصورين .

أما فيما يتعلق بتعليم جنتيلى بلينى الفنى فلم تصلنا معلومات واضحة وصريحة عنه ، وإن كان من المرجح تلقيه الفن عن أبيه جاكوبو ، ولعل اشتراكه فى العمل مع أبيه كان وراء عدم ظهور إنتاجه الفنى الخاص حتى سنة ١٤٦٥م ، اذ لم يبرز جنتيلى بلينى كفنان له استقلاليته إلا عندما بلغ من العمر أربعة وستين عاما وان ظل متأثراً بوالده ، بل إنه كفنان يعتبر فرعا من مدرسة جاكوبو [٢].

وعلى الرغم من الشهرة التى حققها جنتيلى بلينى فى حياته حيث عمل فى البلاط الفخم للإمبراطور فردريك الثالث سنة ١٤٦٩ ، كما أنه عين فى سنة ١٤٧٤م كمصور رسمى لجمهورية البندقية ، وقام بعمل كثير من الأعمال الفنية خلال هذه الفترة ؛ ولكنه لم يدرس فى حوليات الغرب الخاصة بالمصورين دراسة جيدة ، كما أنه لم يتم بعد عمل دراسة تحليلية تشمل كل أعماله .

وقد وصلنا عدد قليل من أعماله الموقعة والمؤرخة ، وأكثرها أهمية الصورة الشخصية التى تمثل Lorenzo Gustiniani وهى مؤرخة فى سنة ١٤٦٥م ومحفوظة فى أكاديمية فينيسيا [٣].

وعندما وقعت معاهدة السلام بين العثمانيين والبندقية فى سنة ١٤٧٩م [٤] التى

---

(١) جاكوبو بلينى من أتباع سكوارشيونى حوالى (١٣٩٤ ـ ١٤٧٤م) الذى يعتبر بمثابة أبى التصوير فى شمال إيطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادى ثم انفصل عنه ورحل إلى البندقية وتبعه ولداه جنتيلى وجيوفانى . الباشا (حسن) المرجع السابق ص ٢٠

Tietze (H.) & Etietze Conrat, The Drawings of the Venetien Painters in the 15th and 16th Centuries, New-York 1944 pp. 61, 62.

(٢) Hill (G.F.), Op. cit., p. 80,

(٣) Al Basha (H.), Gentile Bellini at an Islamic Court pp. 40-41.

(٤) عمل السلطان محمد الفاتح على المحافظة على العلاقات السلمية بينه وبين جمهورية البندقية أثناء حصاره لمدينة القسطنطينية غير أنه بعد الفتح اصطدمت قواته بقوات جمهورية البندقية على سواحل بلاد اليونان ، وتبع ذلك إرسال جيش قوى عام ١٤٧٧م لمهاجمتها ولذا أسرعت جمهورية البندقية فعقدت الصلح مع السلطان محمد الفاتح .

أعقبها تبادل للبعثات الدبلوماسية والتجارية بين الدولة العثمانية وهذه الجمهورية الإيطالية كتب السلطان محمد الفاتح إلى الدوق Giovanni Mecenigo [١] يدعوه لحضور حفل زواج ابنه طالباً منه أن يرسل إليه أحد الرسامين المتخصصين فى عمل الصور الشخصية ، غير أن هذا الدوق اعتذر عن قبول دعوة الفاتح وقام بإرسال مصوره الرسمى جنتيلى بلينى إلى استانبول .

وبديهى أن يكون قد سبق زيارة بلينى تبادل للسفراء ، وأن يكون سفراء البندقية قد حملوا معهم العديد من الصور الشخصية التى رسمها هذا المصور وأخوه جيوفانى كهدايا للسلطان العثمانى تعبيراً عن المودة والصداقة ورغبة فى التعريف بقدرات المصورين البنادقة ، وقد لاقت هذه الصور إعجاباً كبيراً من السلطان محمد الفاتح الذى طلب من حكومة البندقية أن ترسل إليه الفنان الذى يستطيع أن يرسم مثل هذه الصور المثيرة [٢] .

أما فيما يتعلق بإرسال جنتيلى بلينى إلى استانبول بدلاً من أخيه جيوفانى فقد ناقش أستاذنا الدكتور (حسن الباشا) [٣] ماذكره (فاسارى) [٤] وبرهن على عدم صحة أن جيوفانى كان هو المصور الأكثر براعة ومقدرة من أخيه جنتيلى الذى كان مناسباً إلى حد كبير لهذه المهمة ، فكونه مصور جمهورية البندقية الرسمى الذى أوكلت إليه العديد من المهام الفنية فهو الشخص اللائق لهذه المهمة التى تعتبر ذات شق دبلوماسى إلى جانب كونها مهمة فنية ، كما أن بلينى كان يميل فى أعماله الفنية إلى رسم الموضوعات الدنيوية ، وهى تعتبر من الموضوعات المقبولة فى بلاط إسلامى فى الوقت الذى كانت رسوم أخيه جيوفانى تتسم بشعور دينى عميق تكاد تكون قاصرة على الموضوعات الدينية ، فضلاً عن أن جنتيلى بلينى كان يتمتع بكياسة ودبلوماسية واضحة [٥] .

---

(١) قامت بنشر هذه الصورة الشخصية : Atil (E.), Op. cit., p1 10.
(٢) Thusane (L.), Op. cit. P.10.
(٣) Al Basha (H.), Op. cit., p. 42.
(٤) Vasari (B.B.), Lives of the Artists, London 1956 pp. 130, 135.
(٥) Al Basha (H.), Op. cit., p42.

وقد قص «جيان ماريا انجيلليو» أخبار زيارة بلينى لمدينة استانبول فى تاريخه المسمى Historia turchesce والذى تناول فيه التاريخ العثمانى فى الفترة ما بين سنتى ١٤٢٩م ، ١٥١٣م [١].

والراجح أن بلينى قد وصل إلى استانبول فى سبتمبر سنة ١٤٧٩م ، وظل بها حتى نهاية سنة ١٤٨٠م وربما إلى بداية السنة التالية ١٤٨١م إذ من المحتمل أنه عاد إلى البندقية حينما توفى السلطان محمد الفاتح فى مايو سنة ١٤٨١م .

وقد وصلنا من أعمال بلينى فى استانبول نوط يحمل صورة السلطان محمد الفاتح فى عدة نسخ [٢] وصورة شخصية مرسومة بالألوان الزيتية للسلطان محمد الفاتح تحتفظ بها الصالة الوطنية فى لندن [٣].

ولم تقتصر أعمال بلينى فى استانبول على الصور الكاملة ؛ بل إنه قام أثناء إقامته برسم بعض الاسكتشات وبعمل بعض الدراسات والرسوم لكثير مما لفت نظره فى هذه المدينة الإسلامية من أشخاص وحيوانات وأزياء وعمائر وغير ذلك ، ومن أمثلة ذلك رسم أحد الانكشارية ، وآخر يمثل سيدة تركية فى المتحف البريطانى [٤] ، وقد أخذ جنتيلى هذه الرسوم معه عند عودته إلى البندقية فى سنة ١٤٨٠م ، وكان لها أثر واضح فى إنتاج عصر النهضة ولاسيما فى البندقية .

وليس هناك شواهد أو دلائل غير ذلك تدل على ما قام به بلينى من نشاط فنى

---

(١) كان انجيلليو فى خدمة الأمير مصطفى أحد أبناء السلطان محمد الفاتح وقد صحب هذا الأمير فى حملته التى قام بها فى الشرق ضد حسن أوزون ، وعقب وفاة الأمير مصطفى فى سنة ١٤٧٤م عاد انجيلليو إلى استانبول حيث شاهد نشاط بلينى فى البلاط العثمانى ، وتحتفظ المكتبة الأهلية فى باريس بتاريخه تحت رقم (١٣٢٨) .

(٢) تحتفظ خزانة النقود بدار الكتب بنوط يحمل صورة الفاتح وتوقيع بلينى رقم سجل (٣) كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بنسخة من هذا النوط رقم سجل (٧٦٤٦) .

(٣) رقم سجل (٣٠٩٩) .

(٤) راجع الباشا (حسن) عصر النهضة فى أوروبا ص ٣٦ لوحة ٨٤ .

Al Basha (H.), Gentile Bellini's Islamic Studies in European Pait-ing. pp. 40, 41, Fig 1,2.

فى مدينة استانبول ، وربما أنه خلف وراءه الكثير من الاسكتشات والصور والرسوم الكاملة ، فقد أهدى بلينى نصف مجموعته من الرسوم إلى السلطان فى سنة ١٤٨٠ م[١] ، وربما أنه قام بعمل الرسوم الجدارية فى قصر طوبقابى تماما كما فعل فى قصر الدوق بالبندقية ، وإن كان ماحدث لهذه الأعمال غير معروف حتى الآن .

وقد ذكر انجيلليو أن السلطان العثمانى بايزيد الثانى (١٤٨١ ـ ١٥١٢م) قام ببيع أعمال بلينى فى الأسواق عقب وفاة والده ، وأن هذه الأعمال قد اشتراها التجار الإيطاليون[٢] .

وقد حققت زيارة جنتيلى لمدينة استانبول نجاحاً له كفنان وأيضاً لجمهورية البندقية من بين جمهوريات إيطاليا ، فبعد أن مكث هذا الرسام فى استانبول نحو عام كان خلاله موضع التكريم المتواصل والرعاية الدائمة عاد إلى بلاده ، وقد قدم إليه السلطان محمد الفاتح كثيراً من الهدايا الثمينة وطوق جيده بعقد نفيس من الذهب وأسبغ عليه ألوانا من التشريف والتكريم وسلم إليه رسالة توصية من حكومته .

وقد اهتمت حكومة البندقية بهذه الرسالة فعينت لهذا الرسام راتباً سنوياً سخياً طوال حياته ، وظل جنتيلى بلينى يحمل فى نفسه أجمل الذكريات وأزكاها عن الأيام التى أمضاها فى استانبول ومالقى فيها من السلطان محمد الفاتح من كرم الرعاية، وظل يذكر ذلك ويتحدث به إلى الناس إلى آخر عمره .

---

(١) Tietze (H.) & Etietze Conrat, Op. cit., p. 63.
Thusane (L.) Op. cit., p. 42.

(٢) Martin (F.R.), Op. cit., p. 92.
محرز (جمال) التصوير الإسلامى ومدارسه ص ٧٥ .
مرزوق (محمد عبدالعزيز) المرجع السابق ص ٣٨ ، ١٩٦ ، ١٩٧ .
ينبغى ألاّ يفهم من ذلك أن السلطان العثمانى بايزيد الثانى لم يكن من مشجعى الفن عامة وفن التصوير خاصة ، ذلك أن عهده شهد إنجاز عدد كبير من المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى تنتمى فى أسلوبها الفنى إلى الأساليب الفنية التيمورية والتركمانية ، والراجح أن يكون السلطان العثمانى بايزيد الثانى لم يكن ميالاً للتصوير الأوروبى ، وأنه كان مغرماً بالمخطوطات الفارسية وماتحويها من تصاوير ذات طابع فنى شرقى .

وتعتبر زيارة بليني لمدينة استانبول فاتحة تبادل للتأثيرات الفنية بين أوروبا والدولة العثمانية ، إذ بدأت التأثيرات الأوروبية منذ ذلك الحين تجد طريقها إلى الدولة العثمانية حيث لعبت دوراً لايمكن إغفاله في الفن العثماني عامة وفن التصوير بصفة خاصة، كما أن اللوحات والأعمال التي رسمها بليني إلى جانب الرسوم المبدئية والاسكتشات التي خلفها وراءه بالإضافة إلى أعمال غيره من الفنانين الإيطاليين والتي كانت بمثابة نماذج لدى عدد غير قليل من الفنانين العثمانيين الذين عملوا في فترة حكم السلطان سليم الأول (١٥١٢ ـ ١٥٢٠م) والسنوات الأولى من فترة حكم السلطان سليمان القانوني (١٥٢٠ ـ ١٥٦٦م) .

الفصل الثانى

صور شخصية من عمل الفنانين الأوروبيين

أولاً : على الأنواط

يعتبر النوط [1] الذى قام بعمله المصور والنحات كوستانزا للسلطان محمد الفاتح باكورة أعمال الفنانين الإيطاليين فى بلاط هذا السلطان .

وقد مثل السلطان محمد الفاتح على وجه هذا النوط فى صورة نصفية من الوضع الجانبى (لوحة رقم ١) متعمماً بعمامة كبيرة يلتف شالها عدة مرات حول طاقية مضلعه [2] فبدت أذنه وقد انحنت تحت ثقلها (شكل رقم ١) ومرتدياً قفطاناً فوقه عباءة .

ويلاحظ أن لحيـة السلطان مشذبة وكذا شاربه البهلوانـى الذى يظهر متداخلاً معها .

ويحيط بوجه النوط من الخارج إطاران بارزان يحصران بينهما كتابة باللغة اللاتينية نصها :ـ

SVLTANI ▷ MOHAMMETH ▷ OCTHOMANI - VGVLI ▷ BIZANTH ▷ INPERTORIS 1481

وترجمتها : السلطان محمد العثمانى أوغلى امبراطور بيزنطه ١٤٨١ .

اما ظهر النوط فقد مثل عليه السلطان محمد الفاتح وهو ممتط صهوة جواده وقد أمسك فى يده اليسرى بعنانه وفى يده اليمنى صولجانا فى حين يضع قدمه فى ركابه، ويظهر السلطان وقد ارتدى قفطانا وجبة وعباءة ومتمنطقاً بسيفه ، (لوحة رقم٢) .

---

(١) يحتفظ بهذا النوط متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم سجل ٧٦٤٦ وهو من البرونز ومقاساته (١٢سم قطر ، ٤ م سمك ، ١٦ م أقصى ارتفاع) كما تحتفظ خزانة النقود بدار الكتب المصرية بنسخة أخرى من هذا النوط رقم سجل (١) ، ويحتفظ متحف الدولة فى برلين بنسخة ثالثه من هذا النوط رقم سجل 322 (لوحة رقم٣) ويشير أوز (تحسين) إلى وجود نسخة رابعة فى متحف طوبقابى سراى بمدينة إستانبول .

Öz (T.) Topkapı Sarayinda Fatih Sultan Mehmet II ye ait eserler, Ankara, 1953 p. 20.

(٢) اعتاد السلطان محمد الفاتح أن يلف عمامته وفقاً لطراز العمائم التى يرتديها العلماء متشبهاً فى ذلك بجده محمد جلبى الأول .

أما الخلفية فيظهر فيها رسوم تلال وأشجار جرداء ممثلة بأسلوب واقعى . ويحيط بظهر النوط من الخارج إطاران بارزان يحصران بينهما كتابة باللغة اللاتينية نصها :

INPERATORIS▷YMAGO ▷EQVESTRIS ▷INEXEROITVS MOHAMETH ▷ASIE ▷ETGRETIE

وترجمتها : الأمبراطور العظيم الفارس .... محمد مخضع آسيا وكريت

وفى المنطقة السفلى من ظهر النوط وقع كوستانزا على هذا العمل بصيغة Opvs Constanth أى عمل كوستانزا . وليس هناك شك فى أن كوستانزا كان موفقاً إلى حد كبير من خلال هذا العمل الفنى فى التعبير عن ملامح وصفات السلطان محمد الفاتح الجسمانية ، وأنه اتبع فى ذلك أسلوب فن النهضة فى تمثيل الأشخاص فى فترة القرن الخامس عشر الميلادى حينما أصبحت الصور الشخصية وجوهاً حية بفضل الواقعية الشديدة التى استطاعت أن تبين صفات الفرد المميزة عن طريق الملاحظة الدقيقة .

كما أضفى كوستانزا على صورة السلطان محمد الفاتح على وجه هذا النوط حيوية واضحة تتجلى فى نظرة هذا السلطان التى تتسم بالقوة والذكاء ؛ لأنه استطاع أن يبرز ملامحه الخلقية والخلقيه فى آن واحد ، اذ عرف عن هذا السلطان أنه واسع الجبين متوسط الطول (١) متين العضلات قمحى اللون أسود الشعر والعينين كبير الثقة بنفسه ذا بصر ثاقب وذكاء حاد ومقدرة على تحمل المشاق والمهام الصعبة (٢) .

أما ظهر النوط والذى مثل عليه السطان محمد الفاتح كفارس يمتطى صهوة

---

(١) حاول أحد الكتاب الأتراك المحدثين أن يتوصل إلى معرفة طول السلطان محمد الفاتح من خلال مجموعة قفاطينه الموجودة فى متحف طوبقابى والبالغ عددها (٢١) قفطانا وتبين من خلال مقاسات هذه القفاطين أن طوله كان يبلغ حوالى ١٧٠سم .

Önder (M.) The Museums of Turkey and Examples of the Masterpieces in the Museums, London - 1975, p. 224.

(٢) الاقسكى (على همت) ، العاهل العثمانى أبوالفتح سلطان محمد الثانى فاتح القسطنطينية وحياته العدلية ، ترجمة محمد إحسان عبدالعزيز ص ص ٣٢ ، ٣٣ .

صفوت (محمد مصطفى) المرجع السابق ص ١٤ .

فهمى (عبدالسلام عبدالعزيز) ، فاتح القسطنطينية ص ١٢ .

جواده فلم تكن هى المحاولة الأولى من قبل فنانى النهضة فى رسم صور شخصية لفرسان بصفة عامة وإن كانت تعتبر المحاولة الأولى على الأنواط .

وتعتبر صورة جويدو ريتشيوا دافوليانو المرسومة بالألوان المائية (فريسكو) فى بالاتسيوبلكو بمدينة سيينا والتى رسمها سيمونى مارتينى ـ Simone Martini حوالى سنة ١٢٨٣ ـ ١٣٤٤م أقدم صورة لفارس فى عصر النهضة [١] .

كما نجد ضمن كتاب الرسوم الخاص بالمصور جاكوبو بلينى (حوالى سنة ١٤٠٠ ـ ١٤٧٠/ ١٤٧١م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى رسما لفارس يمتطى صهوة جواده وهو يمسك بصولجان فى يد ويقبض باليد الأخرى على عنانه [٢] (لوحة رقم ٤) .

ويمثل هذا الرسم أسلوب جاكوبو المبكر فى الفترة ما بين سنتى ١٤٤٠ و١٤٥٠م ، ونلمح تشابهاً واضحاً بين صورة الفارس فى هذا الرسم وصورة السلطان محمد الفاتح على ظهر النوط السابق من حيث أسلوب رسم الجواد والتعبير عن حركته التى تكاد تكون متطابقة فى الصورتين وفى وضعة الشخصى الراكب على الجواد من حيث طريقة التمثيل من الجانب واليد الممسكة بصولجان واليد الأخرى التى تقبض على العنان ، وان كانت الحركة تتضح فى رسم جاكوبو بشكل ظاهر.

وهناك احتمال بأن يكون كوستانزا قد استفاد من هذا الرسم حيث أنه من الثابت أن جنتيلى بلينى قد حمل معه إلى استانبول العديد من رسومات أبيه ، كما أنه من الثابت أيضًا أن جنتيلى بلينى قد زامل كوستانزا فى استانبول ، إذ أن هذا النوط يحمل تاريخ ١٤٨١م .

ويتشابه النوط السابق مع نوط آخر يحمل صورة السلطان محمد الفاتح وتوقيع الفنان كوستانزا ، ولكنه غير مؤرخ [٣](لوحة رقم ٥ ، ٦) ويلاحظ أن هناك بعض

---

(١) الباشا (حسن) عصر النهضة فى أوروبا لوحة رقم ٢٣ .

(٢) Tietze (H.) & Etietze Conrat, Op. cit., pl III No, 3630, IX.

(٣) Sakisian (A.), The Portraits of Mehemet II (Burlington Magazine Vol. 74 (April - 1939) pl. IA.

الاختلافات الطفيفة بين النوطين تتمثل فى :ـ

أولاً : الأسلوب الذى وقع به الفنان إذ نراه هنا يحصـر توقيـعه داخل منطقـة مستطيلة تشبه الخرطوش أسفل ظهر النوط كتب فيها فى سطرين اسمه فقط Con-stanth بدون كلمة عمل .

ثانياً : خلو الكتابات اللاتينية التي تحيط بوجه وظهر النوط من الإطارات البارزة، كما أن الفواصل الزخرفية بين الكلمات اتخذت هيئة نقطة بارزة بدلاً من الأشكال المثلثة وكذلك أتخذت بداية النص شكلاً زخرفياً بهيئة الزهرة بدلاً من الورقة النباتية.

ونص الكتابة اللاتينية على الوجه :ـ

SVLTANVS . MOHAMETH . OTHOMANVS . TVRCORVM . IMPERATOR

وترجمتها : السلطان محمد الإمبراطور العثمانى التركى .

أما نص الكتابة اللاتينية على الظهر :

HIS . BELLI . FVLMEN . POPVOLS . PROSRAVIT ET . VRBES.

وترجمتها : هذا هو الذى حارب الشعوب وغلب وأخذ المدن .

ويدل هذا الاختلاف على أن أعمال كوستانزا فى مدينة استانبول كانت متعددة ومتنوعة ، وتؤكد على أهمية أعمال هذا الفنان أثناء فترة وجوده فى البلاط العثمانى، ويرى جورج هيل George Hill أن هذا النوط غير المؤرخ فى مجموعة (درفيوس ـ Deryfus) ينتمى إلى أصل أسبق من النوط المؤرخ بسنة ١٤٨١ [(١)]، فى حين يرى ساكسيان Sakisian أن هناك تشابها كبيراً بين النوطين ، ويعتقد أن النوط غير المؤرخ

---

(١) Hill (G.F.), The Gustave Deryfus Collection, Renaissance Medals, 1931 p. 56.

(٢) Sakisian (A.), Op. cit., p. 178.

يرجع إلى نفس تاريخ النوط المؤرخ [٢]، وإن كنا نميل إلى الأخذ برأى هيل إذ أن خطوط رسوم النوط غير المؤرخ يسودها نوع من الخشونة ، كما تفتقد كتاباته الإطارات والدقة التى نشاهدها فى النوط المؤرخ .

ونرى صورة السلطان محمد الفاتح على وجه نوط آخر[١] (لوحة رقم ٧) من عمل الفنان جنتيلى بلينى ، وهى صورة نصفية مثل فيها السلطان من الوضع الجانبى وقد ارتدى عمامة كبيرة وقفطاناً فوقه عباءة تنسدل على كتفيه .

ويلاحظ أن ملامح السلطان فى هذه الصورة الشخصية لايتضح فيها القوة والعظمة التى نراها فى صورته على أنواط الفنان كوستانزا . كما أن طيات الملابس تفتقر إلى الخطوط اللينة والانسيابية التى رسمت بها فى صورة كوستانزا والتى عبرت عنها بواقعية شديدة ، فى حين جاءت هذه الخطوط عند بلينى جافة ومستقيمة ؛ بل ويلاحظ أيضاً أن طيات العمامة وتفاصيلها فى صورة كوستانزا تبدو أكثر واقعية منها فى صورة بلينى . (شكل رقم ٢) .

ويحيط بوجه النوط من الخارج كتابه باللغة اللاتينية نصها :

MAGNI SVLTANI MOHAMETI IMPERATORIS

وترجمتها : السلطان محمد الأمبراطور العظيم

أما ظهر النوط فقد مثل عليه رسم لثلاثة تيجان يعلو كل منهما الآخر ، والراجح أن هذه التيجان ترمز إلى البلاد التى ضمها السلطان محمد الفاتح إلى ملكه، وهى اليونان وطرابزون وكريت ، ويحيط بظهر النوط من الخارج كتابة باللغة اللاتينية نصها :ـ

VENEtVS EQVEAVRATVS GOMESQ PALTINVS F. GENTILIS BELLNVS.

---

(١) تحتفظ خزانة النقود بدار الكتب المصرية بنسخه من هذا النوط من النحاس الأحمر رقم سجل ٣ ومقاساته (٩١م قطر ، ٥م سمك ، ٨ م أقصى أرتفاع) وهى تختلف عن النسخة التى قام بنشرها ÖZ (T.), op. cit., p. 20 فى بعض التفاصيل ، إذ تختفى من التيجان أشكال الدوائر التى تظهر فى نسخة أوز ، وهذا الأمر يجعلنا نرجح أن تكون نسخه دار الكتب المصرية من النسخ المبكرة إذ تبدو كتاباتها واضحة وخطوط رسومها قوية ومحددة .

وترجمتها : النحات الفينيسى (البندقى) البلاطى المعظم جنتيلس بلينوس . (لوحة رقم ٨) .

وقد استخدم نوط بلينى السابق كنموذج لعمل آخر قام بعمله فنان من فلورنساهو النحات برتولدى Bertoldi الذى أضاف إلى صورة الفاتح قلادة تتدلى من عنقه على صدره ، ويمكننا أن نلحظ بوضوح أن عمامة السلطان فى صورة برتولدى أكبر حجماً من عمامة السلطان فى صورة بلينى (شكل رقم ٣) كما أن خطوط ثيابه تبدو أكثر واقعية . (لوحة رقم ٩) .

ويحيط بهذا النوط[1] من الخارج على الوجه كتابه باللغة اللاتينية نصها :ـ

IMPERAT . MAVMHET . ASIE . ACTRAPESVNZIS MAGNE OVE CRETIE

وترجمتها : الإمبراطور محمد مخضع آسيا واكترا بيزانوس العظمى وكريت

أما ظهر النوط (لوحة رقم ١٠) فقد اشتمل على منظر تصويرى يتألف من عجلة يجرها جوادان ويتقدمها شخص يمسك فى يد بعنانها وفى اليد الأخرى بمشعل، ويقف أعلى هذه العجلة التى تزدان جوانبها بأكاليل الغار شخص فى وضعة تعبر عن الإعتزاز والفخر والقوة . وقد ارتدى ملابس أوروبية الطراز .

والراجح أن برتولدى قد رمز بهذا الشخص إلى السلطان محمد الفاتح ، خاصة وأنه يلاحظ أن هذا الشخص الذى مثل وهو ممسك بصولجان فى يده اليسرى التى يرفعها إلى أعلى قد أمسك فى يده اليمنى بسوط يطوق به ثلاث نساء عاريات على رأس كل منهن تاج ، وتشير الكتابة اللاتينية التى نقشت حولهن إلى آسيا وطرابزون واليونان ، وهى البلاد التى ضمها الفاتح إلى ملكه .

وإذا كان هذا المنظر التصويرى الذى قام بعمله النحات برتولدى يعتبر أكثر تعبيراً

---

(١) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بهذا النوط ، رقم سجل ٧٦٤٧ من النحاس الأحمر ، مقاساته (٩١م قطر ، ٢ر٥م اقصى ارتفاع) كما تحتفظ خزانة النقود بدار الكتب المصرية بنسخة أخرى من هذا النوط رقم سجل ٢ .

عن فكرة خضوع البلاد للفاتح ـ الا أننا نرى أن فكرة بليني في التعبير عنها والمتمثلة في الاكتفاء برسم ثلاثة تيجان فقط على ظهر النوط يعلو كل منهما الآخر(١) كانت أكثر توفيقاً في التعبير عن فكرة خضوع البلاد المختلفة للفاتح حيث إنها تتفق والروح الإسلامي من ناحية وطبيعة فن التصوير الإسلامي من ناحية أخرى الذى عبر مصوروه في بعض الأحيان عن الكل بالجزء في رمزية واضحة .

وفي القسم الثاني من ظهر النوط قام برتولدي برسم امرأة في الجانب الأيمن ورجل في الجانب الأيسر وهما مستلقيان على الأرض ويتكئ كل منهما على ذراعه الأيمن ، وتمسك المرأة إكليلاً من الزهور بينما يمسك الرجل بشوكة حربية .

وربما رمز برتولدي بذلك إلى الحرب والسلام ، أو السيادة على البر والبحر ، وقد وقع برتولدي على هذا العمل في أسفل النوط في خمسة أسطر وذلك باللغة اللاتينية على النحو التالي :ـ

عمل	OPVS
برتولدي	BERTOLDI
الفلورنسي (٢)	FLORNITIN
النحات	EQVEAVRAT
	VS

وتدلنا الرسوم العارية التي تظهر في المنظر التصويري على ظهر النوط السابق من عمل برتولدي ، أن هذا النوط قد نفذ خارج حدود الدولة العثمانية نظراً لأن هذه الموضوعات تعتبر من الموضوعات غير المقبولة في بلاط إسلامي ، وهي تدلنا في نفس

(١) تشاهد هذه التيجان أيضاً على جانبي صورة محمد الفاتح المحفوظة في الصالة الوطنية في لندن وهي من عمل الفنان جنتيلي بليني أيضا . (أنظر لوحة رقم ١٥ من الكتاب) .

(٢) عين هذا النحات الفلورنسي الأصل بواسطة آل ميدتشي للحفاظ على التماثيل الموجودة بحديقة قصرهم ، وهو من أتباع النحات العبقري دوناتلو (١٣٨٦ ـ ١٤٦٦م) . راجع مصطفى (محمد عزت) المرجع السابق ص ٥٩ .

الوقت أيضاً على مدى استفادة هذا النحات الفلورنسى من اسكتشات ودراسات بلينى التى أعدها فى مدينة استانبول ؛ بل وتؤكد على أنه كانت توجد فى البندقية كثير من الرسوم والصور للسلطان محمد الفاتح .

ثانياً : الصور المرسومة على الورق :

يحتفظ متحف طوبقابى سراى بألبوم يحتوى على صورة نصفية نادرة للسلطان محمد الفاتح[1] (لوحة رقم ١١) ورسم السلطان فى هذه الصورة من الوضع الجانبى على أرضية مذهبة وقد ارتدى عمامته الكبيرة . المميزة التى يلتف شالها الأبيض اللون حول طاقية حمراء اللون مضلعة ؛ وقفطان أخضر اللون فوقه جبة ذات أكمام تنتهى عند الرسغين وعباءة بنية اللون يضعها على كتفيه .

ويبدو واضحاً أن ألوان الوجه والعمامة أصلية ، بينما ألوان الثياب معادة فى فترة لاحقة ، ويمكننا أن نتبين ذلك من خلال ألوان الجبة والعباءة التى يظهر خلفها بقايا الألوان الأصلية .

ومن خلال الأسلوب الفنى الذى اتبع فى عمل هذه الصورة والقائم على ابراز الظلال والاهتمام بالنسب التشريحيه واتباع قواعد المنظور نستشف أن الفنان الذى قام بعملها فنان أوربى اتبع فى رسمها تقاليد عصر النهضة فى رسم الصور الشخصية .

ويلاحظ أيضاً أن صورة السلطان محمد الفاتح فى العمل السابق تتشابه إلى حد كبير مع صور السلطان محمد الفاتح المنقوشة على مجموعة الأنواط التى قام بعملها الفنان الإيطالى كوستانزا [2] ، وذلك من حيث الوضعة وملامح الوجه وطريقة التعبير عن الملابس والعمامة والأذن التى تنحنى تحت ثقلها وكذلك اللحية والشارب . والفرق الوحيد يتمثل فى الحجم ، فصورة الألبوم أكبر حجماً من صورة النوط ، كما أنها تظهر مساحة أكبر من الجسم .

---

(١) يحتفظ متحف طوبقابى سراى بهذا الألبوم تحت رقم ٢١٥٣ ، ومقاس هذه الصورة ٢٦×٢٢سم .

(٢) راجع اللوحات أرقام ١ ، ٣ ، ٥ من الكتاب .

والراجح أن تكون هذه الصورة من عمل الفنان الإيطالى كوستانزا[(١)] أو على الأقل أن يكون هو الذى قام برسم خطوطها المبدئية ثم قام بإكمالها أحد الفنانين العثمانيين وذلك بشغل المساحات الخالية بالألوان المختلفة .

غير أن بعض مؤرخى الفن ينسبون هذه الصورة إلى مصور إيطالى آخر وإن كانت هذه النسبة لاتقوم على أدلة قوية وواضحة ، إذ ينسب (ساكسيان ـ Saki-sian)[(٢)] صورة الفاتح فى الألبوم السابق إلى الفنان جنتيلى بلينى على أساس أن الألبوم الذى يضمها كان فى حوزة يعقوب بك التركمانى الذى كان على عرش تبريز فى الفترة من (١٤٧٩ ـ ١٤٩٠م) أثناء وجود بلينى فى مدينة استانبول .

غير أن هذا الأمر لايمكن اعتباره مبرراً قوياً لنسبة هذا العمل إلى الفنان جنتيلى بلينى ، حيث إنه من الثابت أيضاً أن كوستانزا كان موجوداً فى مدينة استانبول فى نفس الفترة التى كان موجوداً بها بلينى وذلك ما بين سنتى (١٤٧٩ ـ ١٤٨١م) وتشهد بذلك أنواطه الموقعة والمؤرخة ، ولذا فنحن نميل إلى الأخذ بنسبة هذا العمل إلى المصور والنحات كوستانزا .

ويستلفت النظر فى صورة السلطان محمد الفاتح فى الألبوم السابق استخدام اللون الذهبى فى الخلفية ، وهو يعتبر استخداماً شرقياً ربما استوحاه كوستانزا من الفسيفساء البيزنطية التى كانت لاتزال موجودة فى بعض عمائر مدينة استانبول فى هذه الفترة .

وقد أثر العمل الفنى السابق والذى ينسب إلى الفنان كوستانزا فى القرن الخامس عشر الميلادى على بعض الفنانين الإيطاليين فى فترة القرن السادس عشر الميلادى ، إذ نلمح تشابهاً واضحاً بين صورة السلطان محمد الفاتح السابق الإشارة إليها ورسم منفذ

---

(١) Filiz (C.), Miniature Art, From the II the to the XV III Cent. Trans. by Michaël (J.L.), Istanbul 1966 p. 24.

(٢) Sakisian (A.), Contribution á L Iconographic de la Turquie et de la Perse XV-XIX Siecle (Ars Islamica) Part I Vol III p. 8.

بالحفر عن الأصل يرجع إلى القرن السادس عشر الميلادى[١] . (لوحة رقم ١٢) .

وعلى الرغم من استخدام الخطوط الخشنة فى هذا الرسم إلا أن التشابه يكاد يكون تاما بين العملين مع بعض الاختلافات الطفيفة فى الملابس إذ تبدو الجبة بدون أكمام فضلاً عن إضافة الصولجان الذى يمسك به السلطان فى يده . ويدلنا هذا الأمر على أن كثيراً من الرسوم التمهيدية التى أعدت من قبل الفنانين الإيطاليين قد وجدت طريقها بطريقة أو بأخرى إلى إيطاليا حيث استخدمها حفارو الرسوم والأنواط فى فترات لاحقة ، بينما ظل بعضها فى القصر .

ومن الأعمال الفنية التى يمكن نسبتها أيضاً إلى الفنانين الإيطاليين فى استانبول فى هذه الفترة صورة شخصية تمثل خطاطاً شرقياً (لوحة رقم ١٣) ، وقد نشرت هذه الصورة عدة مرات بوصفها من الأعمال التى اكتشفها مارتن Martin فى استانبول للفنان جنتيلى بلينى[٢] .

ويظهر الخطاط فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية ويستند بركبتيه على وسادة وقد أمسك بقلم مدبب يكتب به على لوح مستطيل فى حديقة خضراء تنمو

---

(١) تحتفظ بهذا الحفر المكتبة الأهلية فى باريس ، وتكمن فكرة الحفر فى إعطاء صورة معكوسة ، وهذه الفكرة تستخدم فى الطباعة وهى تظهر تفاصيل الصورة بوضوح .

(٢) كانت هذه الصورة ضمن أحد الألبومات التى جمعت للسلطان أحمد الأول فى عام ١٦٠٠م ، واحتوى هذا الألبوم على صور إسلامية وأوروبية وأخرى من الشرق الأقصى ، وقد أهدى السلطان العثمانى عبدالعزيز (١٨٦١ ـ ١٨٧٦م) هذا الألبوم إلى أحد رجال البلاط من ذوى المناصب الرفيعه ، وقد قسمت مجموعة تصاوير هذا الألبوم فيما بعد بين أولاده ـ وباعوا العديد من صفحاته المستقلة ، وقد اشترى مارتن إحدى هذه المجموعات وكانت تتكون من سبع صور من بينها هذه الصورة ، وهى الآن فى حوزة جاردنر بعد أن حصل عليها من مارتن . راجع :

Martin (F.R), Op. cit., pp. 91,93 pl. 27.

New Orginals and Oriental Copies of Gentile Bellini Found in the East, (Burlington Magazine) vol, 17 p. 5.

Pope (A.U.), A Survey of Persian Art, Lpndon 1938 - 39) Vol, 3 pl. 865 Vol 5 pl. 890.

Sakisian (A.), La Miniature Persane du XII au XVII Siécle Paris 1929 p. 79 pl. 55.

بها الحشائش والأزهار .

ويشغل الرسم الصفحة بأكملها ، كما أضيف اليه اطار جديد من المحتمل أنه كان مزيناً بالزخارف ، وكتب على الصفحة أيضاً قصيدة باللغة الفارسية ليس لها علاقة بموضوع الصورة .

ويرتدى هذا الخطاط عمامة كبيرة تتكون من شال وطاقية مضلعة (شكل رقم٤) ومعطف ذى أكمام تنتهى عند الرسغين أسفله قفطان ويتمنطق بشال عريض ويتحلى بقرط فى أذنه . ويزين المعطف مناطق مفصصة تحتوى على زخارف نباتية مزهرة .

ومن أبرز السمات الأوربية وضوحاً فى هذه الصورة الضوء الذى يأتى من خلف الشخص الجالس وتتوزع ظلاله على رأسه ويديه وعلى الوسادة التى يستند عليها بركبتيه ، بالإضافة إلى ملامح الوجه التى مثلت بدقة واضحة والشعر المتموج الذى يظهر من بين ثنايا طيات العمامة ، والأذن التى تنحنى نتيجة لكبر وثقل العمامة ، وكذا الشارب الدقيق الذى يدل على رجولة هذا الشاب المبكرة فكل هذه العناصر رسمت بواقعية شديدة .

فضلاً عما سبق يلاحظ أن الأسلوب الذى رسمت به ملابس هذا الخطاط سواء القفطان أو المعطف أو الحزام الذى يتمنطق به ينم عن فرشاة مصور أوربى يتبع أساليب عصر النهضة .

ويلاحظ أيضاً أن العمامة التى يرتديها هذا الشاب تتشابه وطراز عمائم السلطان محمد الفاتح ، وأن المعطف الذى يرتديه يتشابه مع شكل المعطف الخاص بالسلطان محمد الفاتح المحفوظ فى متحف قصر طوبقابى ، بل ويتشابه أيضاً مع قميص يخص هذا السلطان حيك وفقاً لهذا الطراز (١) .

ومن الجدير بالذكر أن هذا الطراز من النوع الذى يظهر فى التصاوير العثمانية التى يعود تاريخها إلى فترة نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥م) ، ومن المحتمل أن هذا الزى كثر استخدامه بين كبار موظفى البلاط العثمانى خلال هذه الفترة .

أما حزمة الزهور فى الجانب العلوى الأيسر للصورة فهى إضافة متأخرة مثل الكتابة

(١) ÖZ (T.) Op. cit., p. 20.

التى توجد فى الجانب العلوى الأيمن للصورة وهى باللغة الفارسية ونصها :ـ

(عمل ابن مؤذن كه زابستادن مشهور فرانك است) .

وترجمتها (عمل ابن مؤذن الذى يعتبر من أساتذة الإفرنج المشهورين)

وقد دونت هذه الكتابة مباشرة على صفحة الألبوم بينما قطع الحيز الذى تشغله من الصورة ، وعلى ذلك يحتمل أن تكون هذه الكتابة قد أضيفت فى حوالى عام ١٦٠٠م ، وهو التاريخ الذى تم فيه تجميع صور هذا الألبوم واعداده للسلطان أحمد الأول .

ويرى زاره Sarra [١] أن (ابن مؤذن) ليست إلا ترجمة خاطئة لاسم المصور جنتيلى بلينى من اللاتينية إلى التركية ، غير أنه من الصعب الموافقة على هذا الرأى ؛ لأنه ليس من المعقول ان ينقل أو يترجم الخطاط التركى جملة أو كلمة ليست مفهومة لديه .

وتحديد هذه الصورة على أنها من عمل ابن مؤذن الأستاذ الإفرنجى المشهور يزيد من صعوبة معرفة هوية هذا الشاب ، وإذا لم يتم الكشف عن أسماء أخرى لفنانين أوربيين عملوا فى استانبول فى فترة القرن ٩هـ / ١٥م ستظل هذه المشكلة قائمة ، مع الأخذ فى الاعتبار أن الكتابة السابقة يفهم منها أن هذا المصور الأوروبى قد أصبح له صلة ما بالعالم الإسلامى العثمانى فى فترة من الفترات ، إذ أن النص يشير إليه صراحة على أنه ابن مؤذن .

أما بالنسبة لمحاولة ربط المصور البندقى جنتيلى بلينى بهذه الكتابة فإن ذلك يعتبر أمراً مستبعداً تماماً ، وافتراضاً قائماً على التخمين فقط ، ويتضح ذلك بجلاء إذا قمنا بمقارنة هذا العمل بالصورة الشخصية التى رسمها للسلطان محمد الفاتح والمحفوظة فى الصالة الوطنية بلندن .

---

(١) Sarre (F.), The Miniature by Gentile Bellini Found in Constantinople not a portrait of Sultan Djem (Burlington Magazine) Vol, 15 June 1909 pp. 237, 238.

وغاية القول أن صورة جاردنر إنما تمثل صورة شخصية لأحد أمراء القصر العثماني أو أحد كبار موظفى الدولة نفذها رسام أوربى كان على صلة وثيقة بالبلاط، وعلى أكثر تقدير فهذا الرسام إيطالى أما هويته فلم يكشف النقاب عنها حتى الآن .

وقد تم تثبيت هذه الصورة الشخصية فى الجزء الخاص بالقرن ٩ هـ ـ ١٥م كمثال وحيد تم فى عهد السلطان محمد الفاتح الذى عمل فى بلاطه مجموعة كبيرة من الفنانين الإيطاليين .

وعلى أية حال فقد حفظت لنا هذه الصورة خليطاً من التأثيرات الفنية المتبادلة بين أوربا والعالم الإسلامى ؛ لأننا نجد الملامح الإسلامية تظهر بوضوح فى هذا العمل ، ويمكن ملاحظة ذلك فى الوضعة الشرقية للكاتب وملامحه .

ويلاحظ أن هذه الوضعة قد استخدمها المصور المسلم من قبل ، ومن أمثلتها صورة تمثل كاتباً فى مخطوط رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا المؤرخ فى سنة ٦٨٦هـ / ١٢٨٧م والمحفوظ بمكتبة السليمانية بمدينة استانبول [(١)] .

كما يلاحظ أيضاً أن هذا الشكل وطريقة الوضعة كان لها تأثير على تكوين وأسلوب رسم صور الخطاطين والرسامين فيما بعد سواء خلال فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) أو فى فترات أخرى تلت هذا القرن .

ويحتفظ متحف الفرير بصورة لرسام شرقى (لوحة رقم ١٤) تتشابه مع صورة متحف جاردنر السابقة من حيث المقاس [(٢)] ووضعة الشخص ، وتعتبر هذه الصورة نسخة من صورة جاردنر ، ويكمن الإختلاف بينهما فى بعض التفاصيل والعناصر الزخرفية والمساحات اللونية وما يتخللها من ظلال ، فشعر الشاب فى صورة الفرير متصل وغير مجعد ، كما أن الوجه تغطيه مساحة لونية مسطحة خالية من أى محاولة لتوزيع الإضاءة ، والرقبة غير متصلة تماماً بياقة المعطف الذى يبرز الجزء الخلفى منه بطريقة خشنة تعوزها الرشاقة فضلا عن أن الذراع المرتكزة على اللوح مرسومة بطريقة

---

(١) Al Basha (H.), Op. cit., p. 42 Fig 4

(٢) يبلغ مقاس هذه الصورة ١٣×١٩,١سم ويرجع السبب فى وجود فرق بسيط فى المقاس بينها وبين صورة جاردنر يبلغ مقداره ١سم إلى قطع الصورة عند لصقها فى الألبوم .

لايتضح فيها الحركة التي تظهر في صورة جاردنر .

ويلاحظ كذلك أن المصور أضاف في صورة الفرير رسماً لمنديل عند الخصر فبدت هذه الإضافة وكأنها تعكس عدم فهم هذا المصور لعدم ملامسة حزام الوسط في صورة جاردنر لمرفق الذراع ، ففي الصورة الأخيرة قامت الأكمام الطويلة للقفطان وطيات الجزء السفلي من المعطف بنوع من التمويه على هذا الجزء من الجسم ، بالإضافة إلى أن وضع الأرجل في جلسة الشاب ممثلة بطريقة خاطئة ؛ إذ تبدو الساق الأمامية في مستوى أعلى من الأخرى .

وأضفت التموجات التي تمثل طرف المعطف في صورة الفرير روحاً زخرفيا أبعدت الصورة عن الاتجاه الواقعي ، كما أن البعد الثالث مفقود في رسم اللوح الذي أصبح أقرب إلى الشكل المسطح .

وعلى الرغم من رؤية اللون الأزرق مستخدماً في زخرفة معطف الشاب في صورة الفرير إلا أنه لايمثل اللون الأصلي ، وهو اللون الأحمر الذي يظهر بوضوح في الأماكن التي تشققت فيها الطبقة العليا من الألوان .

ويزدان هذا المعطف برسوم دقيقة لأشكال بهيئة السمك رسمت باللون الذهبي في خطوط متقطعة تكون شكلاً يشبه الشبكة [1] فضلاً عن رسوم عناصر من الزخرفة العربية المورقة تظهر عند الأكتاف والصدر وأطراف أردان المعطف .

ومن الجدير بالذكر أن ملابس هذا الشاب تتشابه مع طراز ملابس الأشخاص التي تشاهد في رسوم مدرسة التصوير التركماني في شيراز وهراة وهي تتميز باستخدام التطريز عند الصدر والأكتاف .

وهذا الأمر يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن هذه الصورة قد أعيد تلوينها مرة أخرى في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي عندما تأثرت مدرسة التصوير العثماني بتأثيرات تركمانية واضحة خاصة في رسوم الملابس .

(١) استخدم هذا العنصر الزخرفي في تزيين ملابس الأشخاص في تصاوير مخطوط خسرو وشيرين المؤرخ بسنة ١٥٩٨م والمحفوظ في متحف المتروبوليتان والذي تم تزويقه في مدينة استانبول خلال عهد السلطان بايزيد الثاني .

أما الختم والكتابة التى تشاهد فى الركن الأيسر أسفل الصورة فهى تمثل إضافة متأخرة ، وتقرأ الكتابة فى الختم بما نصه (غلام جعفر زال بن محمد) وربما يشير هذا الاسم إلى أحد الإيرانيين الذين امتلكوا هذه الصورة وكانت فى حوزتهم فترة من الزمن ، أما الكتابة التى توجد فى الركن السفلى الأيسر فى الصورة فهى تقرأ كالتالى (صورة العبد بهزاد) أى أنها من عمل المصور بهزاد .

وقد تسببت هذه الكتابة فى وقوع بعض الدارسين فى الخطأ عندما حملوا القيمة الاسمية لهذا التوقيع أكثر ما تحتمل [١] . فليس بغريب ان نرى توقيع المصور الإيرانى المشهور بهزاد على تصاوير ليست من عمله ، كما يلاحظ أيضاً أن هناك أختلافاً واضحاً بين أسلوب بهزاد والأسلوب الذى اتبع فى رسم هذه الصورة .

وقد تساءلت(اسن اتيل ـ (.Atil (E) عن كيفية نسخ بهزاد لصورة جاردنر بينما كان الأصل موجوداً بالضرورة فى استانبول ، كما أشار اتينجهوزن ـ -Ettinghau sen) بوضوح وجلاء بأنه ليس هناك أى علاقة بين الأسلوب الذى نفذت به هذه الصورة وأسلوب بهزاد ، ويرى (أو قطاى أصلان آبا ـ (.Aslanapa (O) أنه من المحتمل أن تكون هذه الصورة من عمل أحد المصورين الأتراك الذين نهجوا على منوال بلينى .

وإن كنا نرى أن هناك صعوبة بالغة فى تحديد شخصية الفنان العثمانى الذى قام برسم الصورة الشخصية المحفوظة فى متحف الفرير ، هذا مع العلم بأن الحقيقة الثابتة والمؤكدة تدل على أن صورة جاردنر قام برسمها فنان إيطالى ، ثم ضمت إلى أحد الألبومات بمكتبة قصر طوبقابى ، وأن صورة متحف الفرير ماهى إلا نسخة منقولة عنها بأمانة بواسطة فنان محلى من أصل شرقى كانت له مواهبه الخاصة ، وأن هذه الصورة كانت ضمن ألبوم تفرقت مجموعته فى وقت ما ، وقد وجدت هذه الصورة

---

(١) يرى مارتن أن هناك احتمالاً بأن تكون صورة جاردنر قد أرسلت إلى إيران كهدية للشاه وان بهزاد قد رآها وقام بنسخها .

Martin (F.R.), The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey From the 8th to the 18th Century Vol. 1p. 91.

بصفة خاصة طريقها إلى إيران .

ويرى أستاذنا (د. حسن الباشا) أن الحركة واللمسة الشرقية تبدو فى هذه النسخة أكثر وضوحاً من الصورة الأصلية ، وأن هذا النموذج وغيره من النماذج التى تأثرت بأسلوب بلينى أو غيره من الفنانين الإيطاليين قد أثرت على فن التصوير العثمانى بشكل واضح .

ثالثاً : الصور الزيتية :

لم يتبق من الصور الزيتية[1] التى رسمها بلينى فى استانبول غير صورة شخصية واحدة للسلطان محمد الفاتح [2]، وإن كان من المرجح قيامه بعمل العديد من اللوحات الزيتية الكبيرة الحجم ، وأن معظم هذه الأعمال قد خرجت من القصر فى عهد ابنه السلطان بايزيد الثانى (١٤٨١ ـ ١٥١٢م) الذى كان له موقف تجاه فن

---

(١) من المعروف أن المصريين القدماء والصينيين قد عرفوا استخدام الزيت منذ آلاف السنين ولكن أول استخدام ناجح له كان فى أوربا على يد الرسامين الفلمنكيين فى نهاية القرن ١٤م وبداية القرن ١٥م ، وقد نسب هذا الأكتشاف الذى مزج فيه الزيت بالورنيش إلى المصور جان فان آيك (حوالى سنة ١٣٧٩ ـ ١٤٤٠م) ، ومع ذلك فإنه يبدو أن هذا الإكتشاف قد جاء نتيجة جهود العديد من الرسامين الفلمنكيين ، وترجع أهميته إلى تفضيل كل من الفنان والموديل للرسم به ، كما أنه أطول بقاءً من التصوير بالألوان المائية ولذلك احتل الصدارة لمدة خمسة قرون ، وقد انتقل التصوير بالزيت من شمال أوربا إلى إيطاليا على يد انتونيلو داميسيانا Anto-nello da Messina (سنة ١٤٣٠ ـ ١٤٧٩م) ، وقد استفاد منه مصورو البندقية وكان من أوائل من استغل هذه الطريقة الجديدة جنتيلى بلينى وأخوه جيوفانى أبناء المصور جاكوبى بلينى راجع فى هذا الموضوع :

الباشا (حسن) عصر النهضة فى أوربا ص ١٩ ، ٢٠ ، تومسون (جيمى وتسيفال) وآخرون ، حضارة عصر النهضة ترجمة زكى (عبدالرحمن) القاهرة ١٩٦١ ص ١٧٨ .

Bateman, Oil Painting p.8, Encyclopedia Britanica Vol. 16 p. 8 97

(٢) اشتريت هذه اللوحة بواسطة هنرى ليارد Henry Layard من شخص ذكر أنه حصل عليها من البندقية من عائلة Venturi وهى مرسومة على الخيش ومقاسها ٥ر٢٧×٥ر٢٠سم ومعروضة الآن فى الصالة الوطنية بلندن رقم سجل ٣٠٩٩ راجع :

Davies (M.), The Earlier Italian School, National Gallery London 1961 p. 52.

التصوير مغاير لموقف أبيه السطان محمد الفاتح الذى كان معجبا بالتصوير الأوربى فى حين أن السلطان بايزيد كان معجباً بالتصوير الإيرانى ، ومن هنا نراه يأمر بإخراج الصور التى رسمها الفنان الإيطالى بلينى فى عهد والده من القصر وبيعت للناس واشترى أغلبها التجار الإيطاليون (١) .

ورسم السلطان محمد الفاتح فى هذه الصورة النصفية (لوحة رقم ١٥) أسفل عقد نصف دائرى تزين كوشاته فى كل جانب ثلاثة تيجان فى وضع رأسى (٢) ، وقفطان أحمر اللون فوقه عباءة من الفرو البنى اللون تنسدل على كتفيه (٣) ، وذلك فى وضعه أقرب إلى وضعة ثلاثية الأرباع ، أما ملامح الوجه فرسمت بدقة وواقعية شديدة وبصفة خاصة اللحية والشارب والعينان والأنف التركى المقوس ، وهو ملمح مميز لهذا السلطان العثمانى .

وقد رسم بلينى صورة الفاتح هذه خلف جدار ترتكز عليه الأعمدة الحاملة للعقد يزدان الجزء الأوسط منه بمنسوجات حمراء من نسيج القطيفة المطرز والمحلى بفصوص الأحجار الكريمة وحبات اللؤلؤ ، ويوجد فى الجانب الأيسر والأيمن للجدار لوح مستطيل دون عليها كتابة لاتينية مطموسة قليلاً ، ويظهر من خلال بقاياها فى الجانب الأيمن تاريخ هذا العمل الفنى (٢٥ ـ نوفمبر ـ ١٤٨٠م) واسم محمد الثانى وجنتيلى بلينى فى الجانب الأيسر (٤) .

وعلى الرغم من الواقعية الشديدة التى اتبعها بلينى فى عمل هذه الصورة الزيتية

---

(١) Martin (F.R), Op. cit., Vol. I P. 92.

محرز (جمال) التصوير الإسلامى ومدراسه ص ٧٥ ، مرزوق (محمد عبدالعزيز) المرجع السابق الصفحات ارقام ٣٧ ، ٣٨ ، ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٢) راجع لوحة رقم ٨ من الكتاب .

(٣) يعتبر هذا الزى زياً مميزاً للسلطان محمد الفاتح تكرر فى معظم صوره الشخصية سواء حفراً فى المعدن أو رسماً على الورق والخيش ، وإن كان بعض الكتاب يخطئ ويتصور أن العباءة التى يضعها على كتفيه هى ياقة كبيرة لمعطف يرتديه ، والحقيقة أنها تظهر فى هذه الصورة مفصولة تماماً عن القفطان مما ينفى صحة هذا الرأى .

(٤) Al Bash (H.), Op. cit., p. 43, Atasoy (N.), Op. cit., p. 17, Ettinghu-sen (R.), Les Trésots de Turquie, Genéve 1966 p. 198.

للسلطان محمد الفاتح إلا أنها لاتتشابه مع صورته التى رسمها لهذا السلطان على نوط من المعدن ، أو مع غيرها من عمل برتولدى أو كونستانزا .

وتذكر (اسن اتيل ـ Atil (E.)) أنه عند فحص هذه الصورة بواسطة أشعة اكس تبين أنه قد أعيد رسمها بالكامل مرة أخرى [١] ، وعلى ذلك يصبح من الصعب التعرف على حالة هذه الصورة الأصلية هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يبرز أمامنا تساؤل هام وهو هل قام بلينى برسم هذه الصورة فى الأصل أم أنها من عمل أحد تلامذته مستعيناً فى ذلك بأحد اسكتشات أستاذه أو انه قام بنسخها عن أصل مفقود.

وترى (اسن اتيل ـ Aril (E.)) أنه إذا ما تأكد نسبة هذا العمل إلى بلينى يصبح من المسلم به قيامه برسم هذه الصورة عند عودته إلى البندقية مستخدما فى ذلك رسوماته واسكتشاته ، وفى هذه الحالة يكون بلينى قد قام بوضع التاريخ الذى جلس فيه السلطان محمد الفاتح أمامه ليرسمه ، إذ أن الصور الشخصية فى استانبول كانت ذات صفة ملكية تحفظ بحذر وحيطة شديدين [٢] .

غير أننا نرى أن ما ذكر عن السلطان بايزيد الثانى عند تربعه على عرش أبيه السلطان محمد ، وإظهاره عدم الرضى عن التصوير الأوربى ، وإعطائه أمراً بإخراج جميع الصور التى رسمها بلينى من القصر ، وبيع هذه اللوحات للتجار فى الأسواق يضعف الرأى السابق ويجعله غير مؤكد .

ومما يدعم رأينا السابق مصدر هذه اللوحة إذ أنه من الثابت أن الإنجليزى الذى اشتراها قد حصل عليها من إحدى العائلات فى البندقية ، بالإضافة إلى أن الاهتمام برسم الصور الشخصية الذى شهد تشجيعاً كبيراً خلال فترة حكم السلطان محمد الفاتح فقد توقف فى الفترة التى اعتلى فيها السلطان بايزيد الثانى العرش ولم تصلنا من فترته أى صور شخصية .

رابعاً : الصور المرسومة بالألوان المائية :

---

(١) Atil (E.), Op. cit., p. 111.

(٢) Atil (E.), Op. cit, p. 112.

توجد صور شخصية للسلطان جم[1] ابن السلطان محمد الفاتح منفذة بالألوان المائية فى جناح عائلة بورجيا فى الفاتيكان (لوحة رقم ١٦ ، ١٧) .

وتنسب هذه الصورة إلى الفنان بنتوريكيو Pintruccho[2] (سنة١٤٥٤ـ ١٥١٣م) حيث قام هذا الفنان بعمل بعض الرسوم المائية فى جناح عائلة بورجيا فى الفاتيكان فى الفترة من سنة (١٤٩٢ـ ١٤٩٤م) .

وتتضمن هذه الرسوم أيضًا صورتين لشخصين شرقيين تمثلان اثنين من الأتراك العثمانيين اصطلح بعض مؤرخى الفن على اعتبار أن إحداهما تمثل السلطان جم .

ويظهر جم فى هذه الصورة وهو يمتطى جوادًا أبيض اللون له سرج أزرق مذهب ومزين بالزخارف العربية المورقة أسفله غطاء من القماش يزدان بزخارف نباتية متكررة تتألف من زهرة نجمية الشكل وعنصر الأقمار أو الكور ، وقد وضع قدميه فى ركاب الجواد وقبض بيديه على عنانه فى وضعة تتسم بالقوة والاعتداد بالنفس ويرتدى السلطان جم فى هذه الصورة عمامة كبيرة يلتف شالها حول طاقية حمراء وينتهى بعذبة (شكل رقم ٥) بينما ينسدل شعره الطويل المموج على ظهره ، وعباءة بديعة موشاة بخيوط من الحرير تتشابه زخارفها التى تتألف من الأزهار المحصورة داخل مناطق

---

(١) عقب وفاة السلطان محمد الفاتح تولى ابنه السلطان بايزيد الثانى سنة ٨٨٦هـ/١٤٨١م وكان أخوه السلطان جم واليا على قرمان فقام يدعى السلطنة لنفسه وتقدم بجيشه إلى بورصه فأرسل إليه السلطان بايزيد إياس باشا فأسره جم وهزم جيشه ، إلا أن السلطان بايزيد تمكن من إلحاق الهزيمة به فى المرة الثانية ، وفر جم عقب ذلك إلى مصر ثم إلى الحجاز ثم لجأ بعد ذلك إلى فرسان رودس الملقبين بشواليه على أمل أن يستعين بأسطولهم فقبضوا عليه وأصبح أسيرًا عندهم ثم ذهبوا به إلى أوروبا وظل فى مدينة نيس فى فرنسا مدة سبع سنوات ثم سلموه إلى البابا انوسانت الثامن فى روما ، وظل بها حتى سلم مسمومًا إلى الملك شارل عقب هجومه على روما، ومات بعد بضعة أيام فى نابولى فأثرت وفاته على الملك شارل ، فأرسل جثمانه إلى استانبول ودفن فى المحل المعروف بمراديه . راجع فى هذا الموضوع حليم (إبراهيم) المرجع السابق ص ص ٦٩ ، ٧٠ .

(٢) من الفنانين الإيطاليين الذى عملوا فى نهاية القرن الخامس عشر وتأثروا فى أعمالهم بالفن العثمانى : راجع :ـ

Sakisian (A.), Contribution à L, Iconographie de Turquie et de la Perse XV - XIX Siecle (Ars Islamica) vol III, Part I , P. 8

Djem Sultan et Les Freques de Pinturiccho, (Revue de L'Art) Fevrier 1925. P. 82 .

بيضاوية مع زخارف الأقمشة التى اشتهرت بإنتاجها مدينة بورصة فى القرن ٩ هـ / ١٥م ، ويتمنطق السلطان جم بسيف غمد فى جرابه فى الجانب الأيسر من الجسم .

وتدل ملامح هذا التركى الى يمتطى صهوة جواده ، وبصفة خاصة الأنف المقوس واللحية المشذبة المدببة الطرف أسفل الذقن والشبيهة بملامح السلطان محمد الفاتح على أنه ابن هذا السلطان ، كما أن ملامحه التى تظهر فى اللوحة المرسومة بالألوان المائية فى مكتبة كاتدرائية سيينا حيث رسمت صورته وهو يساهم فى التحضير لحملة عسكرية ضد العثمانيين تدعم صحة هذا الرأى ، خاصة وأنه مثل وهو يظهر حوله مجموعة من الأشخاص فى أوضاع مختلفة .

ولاشك أن الأسلوب الفنى الذى اتبعه الفنان فى رسم السلطان جم فى هذه الوضعة والمتمثل فى استخدام التقصير فى رسم الجواد ورسم السلطان من الخلف والوجه من الجانب فى وقت واحد يدل على تمكنه وتوفيقه فى اختيار هذه الوضعة التى تتناسب وشخصية هذا السلطان الحربية .

أما الصورة الأخرى التى حاول البعض الإشارة إليها على أنها تمثل السلطان جم فهى تمثل شخصاً تركياً يرتدى ملابس عثمانية الطراز والزخرفة [(١)] ، وتختلف ملامح وجهه تماماً عن ملامح الشخص الممثل فى الصورة الأولى مما يدل على أنها ليست للسلطان جم (لوحة رقم ١٨) (شكل رقم ٦) .

وربما يكون هذا الشخص الممثل أحد معاونى السلطان جم وليس السلطان جم كما يعتقد ساكسيان Sakisian [(٢)] ودنى Denny [(٣)] إذا أن ملامح وجهه لاتمت بصلة إلى ملامح البيت العثمانى الحاكم .

---

(١) تتألف هذه الزخرفة من مناطق بيضاوية تشغلها أزهار رمان كبيرة الحجم ، وقد شاع استخدام هذا التكوين الزخرفى فى المنسوجات العثمانية فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) .

(٢) Sakisian (A.), Op. cit., p. 89.

(٣) Denny (W.B.) Ottoman Turkish Textiles (In the Second Contrbution to the Journal. (Volume III Novmber 2, 1971 Book Review) ÖZ, (T.), Turkish Textiles & Velvets & Geijer Oriental Textiles in Sweden.

الفصل الثالث

صور شخصية من عمل الفنانين العثمانيين

عقب انتقال البلاط العثماني إلى استانبول فى عهد السلطان محمد الفاتح (١٤٥١ ـ ١٤٨١م) بدأت محاولة جادة وواعية من قبل هذا السلطان لتكوين مرسم فني للتصوير فى القصر ، وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى ظهور مدرسة عثمانية مبكرة فى التصوير ذات صلة بالمدارس العثمانية التى ظهرت فى فترة النصف الأول من هذا القرن مثل مدرسة بورصة ومدرسة أدرنه [١].

وإذا كان كتاب الحوليات الأتراك لم يذكروا لنا شيئاً عن هذه المدارس العثمانية التصويرية إذ لم ترد إشارات عنها فى كتاباتهم ، فقد حدث ذلك أيضاً بالنسبة لمدرسة استانبول التى لم يتحدث عنها أحد إلا فى القرن العاشر الهجرى (١٦م).

ومما يلاحظ أيضاً أن معظم أسماء الفنانين التى ذكرها هؤلاء الكتاب لايوجد بينها اسم يمكن ربطه بالأعمال الفنية التصويرية التى وصلتنا من القرن التاسع الهجرى (١٥م) إلا فى القليل النادر .

ويأتى على رأس مصورى الصور الشخصية فى هذه الفترة المصور سنان بك [٢] الذى ذكره مصطفى على [٣] فى تاريخ الخاص بما يلى : «أن سنان بك الذى كان معاصرا للسلطان محمد خان فاتح القسطنطينية وأكثر السلاطين غزوا ومديحا عليه الرحمة والرضوان وجعل الله الجنة مثواه ، وتتلمذ فى البندقية على يد أساتذه الإفرنج وصار رئيساً للنقاشين ، وهو تلميذ الرسام الإفرنجى المسمى الأستاذ بولو والذى كان تلميذاً ومساعداً للرسام دميان المعروف بالمهارة ، والمذكور سنان بك له تلميذ يدعى أحمد بن جلبى من بورصه وهو أفضل نقاشى الروم فى رسم الصور .

---

(١) لم يدرس أسلوب بورصه الفنى فى مجال التصوير حتى الآن على الرغم من دراسة أسلوبها المعمارى وإبتكاراتها الفنية ، وقد ظلت بورصة مقراً للبلاط العثمانى فى المدة من سنة ١٣٢٦م إلى سنة ١٣٦٢م ، كما أن أدرنة ظلت عاصمة للدولة العثمانية حتى سقوط القسطنطينية فى سنة ١٤٥٣م .

(٢) Taeshner (F.), Preliminary Materials for Dictionary of Islamic Artists (Sinan Bey) Ars Islamica Vol. V, P.3

(٣) Mustafa Ali (G.), op. cit., p. 68.

Huart (C.), Les Calligraphes et Les Miniaturistest De l, Orient Musulman. p. 341.

وإذا كان فون كرابتشك Von Kara bacek [1] قد اعتبر المصور العثمانى سنان بك هو المصور الإيطالى جنتيلى بلينى ، إذ ذكر أن هذا الرسام البندقى والذى دعى إلى إستانبول فى سنة ١٤٧٩م كان يسمى عند الأتراك العثمانيين سنان بك ، وأن الفنان سنان بك ليس إلا شخصية خيالية ابتكرها ذهن العثمانيين ، وأن ما خلفه من صور أنما هى من عمل الفنان الإيطالى بلينى ، فإن الاكتشاف الذى قام به حسن فهمى[2] مدير متحف بورصة قد ألقى الضوء على هذا الموضوع وأجاب على السؤال الخاص بشخصية هذا الرسام وصحح بما لايدع مجالاً للشك افتراض فون كرابتشك.

فقد أثبت حسن فهمى أن سنان بك عثمانى الأصل ، وهو مصور البلاط فى عهد السلطان محمد الفاتح ، وأنه توفى فى مدينة بورصه ، وقد أمكن تحديد ذلك بوضوح عند اكتشاف مقبرة هذا المصور والتى نقش على الشاهد الحجرى بها كتابات عربية نصها : «المرحوم المغفور صاحب القبر السعيد الشهيد المحتاج إلى رحمة الله تعالى نقاش سلطان محمد سنان بك ابن (سعاتى) نور الله المؤمنون لايموتون بل ينقلون من دار الفنا إلى دار البقا» كما توجد كتابة أخرى داخل دائرة فى الجزء السفلى للتركيبة الحجرية نصها : «صاحب القبر نقاش سنان» .

ولعل التوافق بين ما أورده مصطفى على من معلومات وبين ما جاء على هذه المقبرة من كتابات يثبت بأن سنان بك لم يكن هو الاسم التركى لجنتيلى بلينى . وتاريخ وفاة هذا المصور العثمانى غير معروف ، فضلاً عن أن العمل الفنى الوحيد

---

(١) Karabacek, (J.) Von, Abend ländische Künstler zu Konstantinopel im XV und XVI, Jahrhundert : Italienische Künstler am Hofe Muhammeds II, 1918, pp. 145-148.

ويعتبر كرابتشك من الكتاب الذين اتهموا الفن العثمانى بعدم الأصالة وادعوا بأن العثمانين قد يكونون محبين للفن ومشجعين عليه ولكنهم أنفسهم ليسوا بفنانين وانهم لم يحققوا أى تقدم فنى، وسار على نهجه بلوشيه Blochet

(٢) Fehmi (H.), San'at Tarihimize ayit bazi not lar Turkiyat Mecmuasi II p. 41.

الذى ينسب إليه والمتمثل فى صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح[١] لايشتمل على توقيعه ولايحتوى على تاريخ .

وقام سنان برسم السلطان محمد الفاتح فى هذه الصورة [٢]وهو جالس الجلسة الشرقية (لوحة رقم ١٩) وقد ارتدى عمامة كبيرة تتكون من شال أبيض وطاقية حمراء وقفطان أصفر اللون له حاشية حمراء حول الرقبة والصدر وعند أطراف الأردان فوقه جبة قصيرة الأردان زرقاء اللون ، بينما يتسدل علـى كتفيه عباءة بيضاء اللون .

ويلاحظ أن السلطان محمد الفاتح مثل فى هذه الصورة فى الوضع كاملاً كما رسم وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد أمسك فى يده اليسرى بمجموعة من أزهار الورد يتنسم عبيرها وفى اليد اليمنى بمنديل . ويتحلى السلطان بخاتم فى كل من أصبع السبابة والخنصر لليد اليسرى .

---

(١) توجد هذه الصورة فى البوم الفاتح المحفوظ فى قصر طوبقابى خزانة رقم ٢١٥٣ صفحة رقم ١٠ ومقاسها ٢٧×٣٩ .

(٢) أول من تحدث عن هذه الصورة وقام بنشرها فى ١٢ يوليو سنة ١٩٣٠م سير شارلزهولمز فى دراسة بعنوان Sir Charles Holmes, Portraits of Gentile Bellini. وفى سنة ١٩٣٢م شاهدها مارتن Martin (F. R.) حينما دعاه خليل باشا مدير مكتبة متحف قصر طوبقابى لكى يدلى برأيه فى صورتين شخصيتين فى القصر القديم تمثل هذه الصورة إحداهما ، ثم تناولها بعد ذلك فى نفس السنة جراى Gray (B.) فى دراسة بعنوان : Gray (B.), Two Portraits of Mehmet II "Burlington" No. 8, LXI بعد أن تمكن من مشاهدتها بواسطة عزيز بك مدير مكتبة متحف قصر طوبقابى فى ذلك الوقت ولم يوافق جراى على رأى خليل باشا الذى ينسبها إلى بلينى مع إعادة رسمها فى القرن . ١٠هـ/ ١٦م بواسطة الفنان ولى جان التبريزى فى الدراسة التى أعدها تحت عنوان :ـ

Ethem (H.), Portraits of Gentile Bellini discovered in Turkey. (Ars News Vol 28 (1930) p. 14.

ويعتقد جراى أن هذه الصورة من عمل المصور التركى جلبى زاده أحمد تلميذ سنان والذى ذكره مصطفى على فى مناقب الحرفيين بأنه أفضل مصورى الصور الشخصية فى تركيا العثمانية.

وتنم طريقة رسم هذه الصورة عن فرشاة مصور شرقى [1]، كما تنم أيضاً عن أسلوب فنى مكتمل يدل على أن المصورين العثمانيين كانوا لايزالون متمسكين بتقاليدهم الفنية الشرقية على الرغم من تأثرهم بالأساليب الفنية الغربية [2].

وقد رسمت هذه الصورة بخطوط واضحة وقوية ، وعلى الرغم من قلة الألوان المستخدمة فيها إلا أن هذه الألوان تتميز بالانسجام ، وبصفة عامة فإنه يمكننا ملاحظة تأثر المصور العثمانى سنان فى أسلوب رسمها بالتقاليد الفنية الغربية ، ولايبدو هذا الأمر مستغرباً فسنان بك رسام عثمانى درس الفن فى البندقية حيث أرسله السلطان محمد الفاتح فى بعثة لتعلم فن التصوير ودراسة الأساليب الفنية الغربية [3]، ومن الطبيعى أن يتأثر سنان ببعض المفاهيم الفنية للمدرسة الإيطالية فى رسم الصور الشخصية حيث

---

(١) أشار تحسين أوز فى صراحة تامة فى هذا الصدد إلى المصور العثمانى سنان بك ونسبها إليه :ـ
ÖZ (T.), The Authentic Portrait of Barbarosa P. 3, F.1
أما ساكسيان فقد ناقش الآراء التى أثيرت حول هذه الصورة ومشكلة الفنانين الأوربيين الذين زاروا استانبول ، وذكر أنه لايوجد اختلاف بين صورة محمد الفاتح التى اختلف مؤرخو الفن حولها ، ونسبها البعض إلى بلينى وبين الأعمال التصويرية التركية ، فطريقة رسمها عثمانية تماماً ويظهر ذلك بوضوح فى الأسلوب الزخرفى الذى رسمت به طيات ملابس السلطان .
Sakisian (A.), The Portraits of Mehmet II PP. 172, 181.

(٢) Atasoy (N.), Op. cit., p. 17.
Aslanapa (o) Turkish Arts, Istanbul 1961 pp. 134, 136 Turkish Arts and architecture. p. 314

(٣) راجع فى هذا الموضوع :
Robinson (R.W), Islamic Painting and Arts of the Book, Lonon 1976 p. 224.
Filiz (ç) Miniature Art From the XII th to the XV III cent. Istanbul 1966 p. 24.
Ettinghausen (R.), op. cit., p. 198.
Levey (M.), The World of Ottoman Art, London 1975 p 40, pl. 20.
Onder (M.), The Museums of Turkey and Examples of the Masterpieces in the museums, Turkey 1975, p. 227.

نجده يلجأ إلى استخدام الظلال فى التعبير عن ملامح الوجه وطيات الملابس .

وعلى الرغم من ذلك فقد اشتملت الصورة على مميزات عثمانية واضحة ليس فقط فى طريقة جلسة السلطان الشرقية وملابسه ، ولا فى التقليد المتمثل فى الإمساك بالأزهار وتقريبها إلى الأنف أو الإمساك بمنديل أو وضع الخواتم فى الإصبع ، وإنما فى محاولة سنان التأكيد على ضخامة بنية السلطان محمد الفاتح عن طريق الأكتاف بوضوح وبساطة تلاحظ عند النظر لأول وهلة للصورة ، وإن جاء ذلك على حساب التقاليد الفنية الواقعية ، كما أكد سنان انطباع القوة أيضاً عن طريق استخدام بعض الألوان الصارخة البراقة مثل اللون الأحمر فى القفطان وطاقية العمامه ، والتى يلاحظ عدم وضوحها فى بعض صور الفاتح الأخرى (شكل رقم٧) .

وعلى الرغم أيضاً من عدم اتباع سنان للقواعد الفنية الواقعية بدقة إذ يلاحظ وجود بعض نقاط الضعف فى رسم طيات العمامة والعين اليسرى والأنف والأذن والذراعين غير الملتصقين تماماً بالجسم والأرجل الصغيرة غير المتناسبة مع الجسم وكذلك طيات الملابس التى تميل إلى الطابع الزخرفى أكثر من الطابع الواقعى، فإن هذه الصورة بصفة عامة تتسم بالفخامة والقوة ، وتظهر أفضل من أى عمل آخر لبلينى العزيمة القوية والجراءة الفكرية لهذا السلطان ، وتعتبر جمعاً موفقاً للتقاليد الفنية الشرقية والغربية .

ومن المحتمل أن يكون المصور سنان قد اعتمد فى رسم الصورة السابقة على بعض النماذج من عمل بعض الفنانين الإيطاليين مثل بلينى ، وأنه فى رسمه لهذه الصورة قد اتبع النموذج الإيطالى بأمانة فى الجزء العلوى من الصورة : أى الجزء الذى يمثل الوجه والصدر بينما أكمل الجزء السفلى من خياله وإبداعه الخاص وفقاً لأساليب التصوير الإسلامى .

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى ما أضافه المصور العثمانى إلى القواعد المتبعة فى رسم الصور الشخصية فى عصر النهضة ، حيث إنه أضاف رسم الجسم كاملاً فى الوضع جالساً ، وتعتبر هذه الإضافة شكلاً فنياً جديداً ، أصبحت له أهميته فى التصوير العثمانى حيث صار نموذجاً اقتدى به مصورو الصور الشخصية العثمانيون فى فترات لاحقة ، كما يجب أن نشير أيضاً إلى أن صورة سنان السابقة للسلطان محمد الفاتح

تعتبر أقدم نموذج وصل إلينا من الصور الشخصية التى قام بعملها مصورون عثمانيون .

ويحتفظ متحف طوبقابى سراى بصورة شخصية نصفية للسلطان محمد الفاتح(١) على قدر كبير من الأهمية إذ تتشابه مع الصور الشخصية التى قام بعملها الفنان الإيطالى كوستانزا أو المنسوبة إليه .

وقد رسم السلطان فى هذه الصورة من الوضع الجانبى وهو يرتدى عمامة كبيرة تميزت طيات شالها بالوضوح ، وقفطان له ياقة مزدوجة تجعله أقرب إلى شكل المعطف يزدان برسوم نباتية تتألف من زهور الرمان .

وتذكرنا ملامح السلطان فى هذه الصورة بملامحه التى تظهر فى معظم صوره الشخصية ماعدا اللحية التى تبدو طويلة وكثيفة وغير مشذبة .

وعلى الرغم من التشابه الذى يظهر بين هذه الصورة والصورة الشخصية التى رسمها الفنان الإيطالى كوستانزا للسلطان محمد الفاتح على الورق (٢)، إلا أنه يلاحظ أن هذه الصورة أصغر قليلاً فى المقاس ، وأن بعض أجزائها قد أعيد رسمها فى فترة لاحقة ، فخطوط الوجه وكذا العمامة أصلية ، أما الملابس والجزء السفلى من الذقن فيمثلان إضافة متأخرة ، وكذلك الياقة المزدوجة التى يتضح فيها عدم الإتقان والتناسب والتلاؤم بالنسبة للرقبة .

ومن المحتمل أن يكون الرسام الذى قام برسم هذه الصورة وهو فنان عثمانى قد اعتمد على نموذج لفنان غربى فى رسم العمامة وملامح الوجه ثم أضاف بعض التفاصيل الأخرى من خلال أسلوبه الشرقى أو أن يكون هذا الفنان قد قام بنسخ صورة كوستانزا التى سبق الإشارة إليها بطريقة أبسط تتفق وقدراته وإمكانياته الفنية كمصور مسلم .

---

(١) محفوظة فى ألبوم بمتحف طوبقابى سراى رقم سجل ٤٠٨ صفحة رقم ١٥ (ب) ومقاساتها ٢٦×١٩سم .

(٢) لوحة رقم (١١) .

ويقتنى متحف الجلستان فى طهران صورة نصفية نادرة للسلطان محمد الفاتح[١] (لوحة رقم ٢٠) رسم فيها السلطان محمد الفاتح فى وضعة ثلاثية الأرباع وهو يرتدى قفطاناً ذا لون بنى اسفله قميص أخضر اللون بينما يضع على كتفيه عباءة بيضاء . وتظهر فى الصورة ملامح هذا السلطان المميزة . مثل الأنف المقوس التى تحدث عنها كثير من الكتاب الأتراك وكذلك ملابسه التى تشاهد فى معظم صوره الشخصية . ويمكننا أن نلاحظ أن هناك نوعاً من التقارب بين هذه الصورة وصور الفنان الإيطالى جنتيلى بلينى التى رسمها للسلطان محمد الفاتح والمحفوظة فى الصالة الوطنية بلندن[٢]، فالملامح وتعبيرات الوجه والملابس متطابقة وإن كان هناك بعض الاختلاف فى عمر السلطان الذى يبدو أصغر سنا فى صورة طهران ، ذلك أن صورة بلينى مؤرخة فى ٢٥ نوفمبر سنة ١٤٨٠م ولذا فهى تصور الفاتح وقد تجاوز عمره الواحد والخمسين عاماً فبدت عليه علامات التقدم فى العمر[٣]، أما صورة الفاتح المحفوظة فى متحف الجلستان فى طهران ، فهى تمثل الفاتح وهو فى سن الشباب حيث يبدو وهو فى سن الأربعين ، مما يجعلنا نرجح أن تكون هذه الصورة ذات صلة بنموذج يرجع إلى فترة قد تسبق سنة ١٤٧٩م .

كما يوجد أيضاً أختلاف فى أسلوب رسم لحية وشارب السلطان ، وكذلك

---

(١) يبلغ مقاس هذه الصورة (٥ر٣٠×١٨سم) عرضت للمرة الأولى فى معرض الفن الإيرانى الذى أقيم فى سنة ١٩٣١م فى (Burlington House) وهى مهداة من الحكومة الإيرانية إلى متحف الجلستان فى طهران ، وأول من أشار إليها وتعرض لها بالدراسة Sakisian (A.) ، وإن لم يشر صراحة إلى أنها صورة إيرانية لمحمد الفاتح ، وهناك شك فى نسبة هذه الصورة إلى مصور إيرانى نظراً لصعوبة خروج الأصل الذى استلهم منه المصور نموذجه من قصر طوبقابى .

Sakisian (A.), The Portraits of Mehmet II P. 172 pl. D

وتنسب اسن اتيل Esin Atil هذه الصورة إلى أحد المصورين العثمانيين فى القرن ٩هـ/١٥م.

Atil (E.) Op. cit., p. 117

(٢) لوحة رقم (١٥) .

(٣) توفى السلطان محمد الفاتح عقب ذلك بحوالى ستة أشهر فى ٣ مايو سنة ١٤٨١م .

عمامته (شكل رقم ٨) . التى تظهر فى هذه الصورة متأثرة بطراز العمائم التى نشاهدها فى التصاوير التركمانيه فى شيراز وتبريز فى القرن (٩هـ / ١٥م) [١]، مما يجعلنا نرجح أن يكون مصور هذا العمل رساماً عثمانياً فى فترة السلطان بايزيد الثانى قد اعتمد فى ذلك على أصول سابقة ربما كانت موجودة فى مكتبة القصر ، خاصة أنه من الثابت أن كثيراً من الفنانين الإيطاليين خلفوا وراءهم فى استانبول العديد من الرسوم المبدئية والاسكتشات .

ومن الصور الشخصية التى يمكن نسبتها إلى فترة القرن (٩هـ / ١٥م) صورة نصفية لشخص يرتدى عمامة خضراء اللون ، يوجد فى الركن الأيسر منها كتابة يقرأ منها بضع كلمات مثل ... مولانا .... الدين وبضع أرقام مثل رقم واحد ... وثلاث[٢] .

وربما تشير كلمة مولانا إلى جلال الدين الرومى شيخ الطريقة الصوفية المولوية وإن كان الشخص المرسوم فى الصورة لايرتدى غطاء الرأس الذى يخص هذه الطائفة، والذى يتكون من قلنسوة مرتفعه ، بل يرتدى عمامة خضراء اللون تشبه طراز العمائم التركمانية والتى كان يرتديها علية القوم فى ذلك الوقت ، وربما تشير الأرقام إلى تاريخ عمل الصورة . وإن كان الأرجح أن تكون هذه الكتابة إضافة متأخرة قام بها من كان هذا العمل فى حوزته وأنها لاتدل على حقيقة الشخص الممثل .

---

(١) يربط كلا من :

Mr Binyon, Mr Wilkinson, Mr Gray, Persiain Miniture Painting, Oxford 1933. p. 137, No. 226.

مسألة عدم تشابه غطاء رأس السلطان محمد الفاتح فى صورة قصر الجلستان مع غطاء رأسه فى صور كل من كوستانزا وبلينى بالصورة الشخصية التى رسمت للامبراطور همايون فى حوالى سنة ١٥٥٠م فى كابول حيث لايظهر الامبراطور وهو يرتدى غطاء الرأس الخاص به ، كما لاتتشابه صورته مع بقيه صوره الشخصية تشابهاً تاماً

(٢) توجد هذه الصورة فى ألبوم فى مجموعة خاصة وقد قامت بنشرها لأول مرة :

Atil (E.), Op. cit., II Fig 26.

وعلى الرغم من الواقعية المتبعة فى رسم الصورة وخاصة الملامح ، إلا أنه يلاحظ اعتماد المصور على الخط بصفة أساسية بالإضافة إلى عدم تناسب وضع الرقبة مع الأكتاف فضلا عن استخدامه لطراز من العمائم متأثر بطراز العمائم التركمانية ، وهذا يجعلنا نرجح أن يكون المصور الذى قام برسمها فناناً عثمانياً ربما نسخها عن أصل لفنان غربى إيطالى مع إضافة بعض التعديلات .

الباب الثانى

الصور الشخصية العثمانية فى القرن العاشر الهجرى (١٦م)

يعتبر القرن العاشر الهجرى (١٦م) من أزهى فترات التصوير العثمانى وأغزرها إنتاجاً للصور الشخصية ، فقد شهد هذا القرن منذ بدايته تطوراً ملحوظاً لمرسم البلاط السلطانى بمدينة استانبول (نقش خانه) نتيجة للجهود المستمرة من جانب السلاطين لإثرائه بالعديد من الفنانين ذوى المواهب الخاصة سواء كان ذلك خلال فترة النصف الأول منه أو خلال فترة النصف الثانى منه وهى الفترة التى اصطلحنا على تسميتها فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) .

وقد أدى دخول السلطان سليم الأول مدينة تبريز عاصمة الصفويين فى سنة ٩٢٠هـ/ ١٥١٤م وأيضاً دخول السلطان سليمان القانونى لهذه المدينة مرة أخرى فى سنة ٩٤١هـ / ١٥٣٤م إلى جلب مجموعة من الفنانين الإيرانيين للعمل فى المرسم السلطانى .

ومن أبرز هؤلاء الفنانين المصور شاه قولى الذين تولى رئاسة المرسم السلطانى فى عهد السلطان سليمان القانونى ، وقد ساهم هذا الفنان وغيره من الفنانين الإيرانيين بقسط وافر فى الأعمال الفنية التصويرية التى تم إنجازها فى مرسم البلاط فى هذه الفترة . وإن كان من الملاحظ أن أساليبهم الفنية ظلت بمعزل عن أسلوب البلاط الذى غلب عليه الطابع العثمانى ، والذى كان فى طريقه إلى فترة النضج والأصالة .

والتحق أيضاً بالمرسم السلطانى فى فترة حكم السلطان سليم الأول (٩١٨ ـ ٩٢٧هـ / ١٥١٢ ـ ١٥٢٠م) مجموعة من الفنانين السوريين والمصريين (الجراكسة) .

كما أن ارتباط الدولة العثمانية فى هذه الفترة بمجموعة من الامتيازات التى منحتها لبعض الدول الأوربية خاصة فى عهد السطان سليمان القانونى ، والتى تلاها ارسال هذه الدول للسفراء والقناصل إلى استانبول قد أدى إلى توافد مجموعة كبيرة من الفنانين الأوربيين إلى هذه المدينة .

وتكمن أهمية الأعمال التى قام بها هؤلاء الفنانين فى العاصمة العثمانية استانبول فى أنها تمثل بعض مظاهر الحياة العامة والخاصة إلى جانب الصور الطوبغرافية والتاريخية والحربية ، وهى تعتبر توثيقاً مرئياً للحياة التركية ومظاهرها من ناحية وفى

كونها أمثلة فنية أثرت على أعمال المصورين العثمانيين وبصفة خاصة مصورى الصور الشخصية من ناحية أخرى .

وبرز فى هذا القرن بعض الفنانين العثمانيين ذوى المواهب الخاصة مثل الفنان حيدر ريس الذى عمل فى المرسم السلطانى فى فترة ماقبل الأصالة فى عهد السلطان سليمان القانونى ، واتسمت أعماله الفنية في مجال عمل الصور الشخصية بالاهتمام بالجوانب الواقعية فى البلاط العثمانى والتعبير عنها بوضوح .

ويلاحظ أن أعمال حيدر ريس الفنية كانت تختلف فى بعض الأحيان عن غيرها من تصاوير المخطوطات التى كان يميل مصوروها إلى رسمها وفقا للأسلوب الرسمى للبلاط القائم على التحفظ والالتزام والتمسك بالسمو الارستقراطى الملكى، والاعتماد على الحركات أكثر من إبراز التعبيرات التى تدل على الملامح والطباع ، مما أفقد معظم هذه الصور التعبير الصادق عن شخصيات وطباع وأخلاق السلاطين العثمانيين ، وكذلك رسوم أمراء البيت العثمانى التى نجد المصورين يعمدون إلى تجميلها وإضفاء طابع العظمة والقوة عليها .

غير أن هذا الأمر لم يمنع بعض مصورى المخطوطات من الاستفادة من الأعمال الفنية لمصورى الصور الشخصية ، وبصفة خاصة أعمال المصور حيدر ريس .

كما احتل نقاش عثمان مكان الصدارة فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) فى عمل الصور الشخصية ، ونجح فى ابتكار شكل فنى جديد فى رسم الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان ، وتميز أسلوبه بالبراعة فى استخدام الأزياء الملونة الزاهية والأرضيات والخلفيات المعمارية البسيطة .

ومن المصورين الأتراك الذين بزغ نجمهم فى نهاية فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) نقاش حسن ، وهو تلميذ نقاش عثمان وأكثر المصورين الذين ساروا على منواله فى رسم الصور الشخصية نجاحاً .

وقد تميزت الصور الشخصية فى الفترة التى سبقت فترة الأصالة (ما قبل الفترة الكلاسيكية) بتعدد المواد التى نفذت عليها ، فنجد منها ما هو منفذ على المعدن أو على الورق فضلا عن الرسوم التحضيرية التى نسخ بعضها عن أصول منفذة بالحفر، وكذلك بتعدد موضوعاتها فنجد صوراً للسلاطين العثمانيين والأمراء

العثمانيين وأخرى للقواد العسكريين وكبار رجال الدولة فضلاً عن بعض الصور الشخصية لبعض ملوك أوربا قام المصور العثماني حيدر بنسخها عن أصول لفنانين أوروبيين .

ويلاحظ هذا الأمر كذلك بالنسبة للأساليب الفنية التى نفذت بها هذه الصور فنجد الأسلوب الأوربى واضحاً فى بعض الأعمال من ناحية رسم الصور الشخصية النصفية وتمثيل الأشخاص من الجانب ومحاولة الاعتماد على الظلال ومراعاة البعد الثالث والتجسيم لإبراز الواقعية ، كما نجد أيضاً الأسلوب العثمانى القائم على الأستفادة من بعض الأعمال الفنية التى نفذها الفنانون الأوروبيون فى البلاط العثمانى، إلى جانب محاولة بعض الفنانين العثمانيين الوصول إلى الشكل المثالى فى رسم الصورة الشخصية بما يتوافق مع اتجاهات فن التصوير العثمانى والمزاج الفنى للمصور العثمانى .

ويمكن أعتبار جهود الفنان حيدر ريس فى هذا الصدد من أبرزها ، وبصفة خاصة فيما يتعلق بمشكلة الفراغ في الصورة الشخصية ، فقد قام فى بعض الصور بشغلها برسوم لجبال أو حدائق أو عمائر أو أشخاص فضلا عن محاولاته الناجحة لإكساب نموذجه بعض الصفات الخلقية .

أما فى فترة الأصالة فقد أصبح فن الصور الشخصية من أبرز مظاهر التصوير العثمانى وتشمل هذه الفترة عهود ثلاثة من سلاطين الدولة العثمانية هم السلطان سليم الثانى (٩٧٤ـ ٩٨٢هـ/ ١٥٦٦ ـ ١٥٧٤م) والسلطان مراد الثالث (٩٨٢ ـ ١٠٠٤هـ / ١٥٧٤ ـ ١٥٦٥م) والسلطان محمد الثالث (١٠٠٤ ـ ١٠١٢هـ/ ١٥٩٥ ـ ١٦٠٣م) ، وقد نجح مصورو الصور الشخصية فى هذه الفترة فى تحقيق المتطلبات الصعبة التي يسلتزمها هذا الفن ، ووصلوا به إلى درجة من النضج لم تألفها فى أى من مدارس التصوير الإسلامى السابقة على المدرسة العثمانية أو المعاصرة لها كالمدرسة الصفوية والمدرسة المغولية الهندية .

وترجع أهم أمثلة الصور الشخصية فى هذه الفترة إلى عهد السلطان مراد الثالث حيث انفردت مجموعة من المخطوطات العثمانية بمعالجة موضوع الصور الشخصية

بنوع من التخصيص ، اذ اشتملت فقط على مجموعات من الصور الشخصية قام المصور برسمها كعمل فنى مستقل وقائم بذاته .

ومن أبرز هذه المخطوطات مخطوط «قيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية» ومخطوط «زبدة التواريخ» ومخطوط «مشاعر الشعراء لعاشق جلبى» ، ويلاحظ أن الصور الشخصية التى اشتملت عليها هذه المخطوطات كان لها أكبر الأثر فى تصاوير بعض المخطوطات التى زوقت فى هذه الفترة مثل مخطوط «كلشن تواريخ» المؤرخ فى سنة ٩٩٢هـ وذلك فى أسلوب رسم صور السلاطين وطريقة جلستهم وأزيائهم والخلفية التى تظهر ورائهم ، كما يتضح هذا التأثير أيضاً فى مخطوط فتح اكرى نامه» المؤرخ فى سنة ١٠٠٦هـ حيث احتوى على الكثير من الصور الشخصية للسلطان محمد الثالث تكاد تكون نسخ منقولة عن الصور الشخصية الفردية التى رسمها مصورو الصور الشخصية فى المخطوطات السابقة .

وفى نهاية فترة الأصالة بزغ نجم فنان إيرانى عمل فى بلاط السلطان مراد الثالث وهو الفنان ولى جان التبريزى، وقد قام هذا الفنان برسم مجموعة كبيرة من الصور الشخصية للدراويش والزهاد والمداحين والمغنيين والمغنيات وضاربات الدف .

ويدلنا هذا الأمر على أن مصورى الصور الشخصية فى هذه الفترة لم يقتصروا فى الصور الشخصية على رسم السلاطين والأمراء والوزراء والقواد وكبار رجال البلاط ؛ بل أنهم قاموا برسم صور شخصية لأشخاص من مختلف طبقات المجتمع .

كما ارتفعت مكانة المصور فى هذه الفترة ، فنجده فى بعض التصاير وهو جالس بحضرة السلطان ؛ بل إن بعض المصورين تولوا بعض المناصب الهامه فى الدولة وأجزل لهم العطاء وأغدقت عليهم المكافآت ، ومن الملفت للنظر أن نجد المصور يقوم برسم صور شخصية لنفسه فى بعض المخطوطات التى قام بتزويقها إما بمفرده أو مع ناسخ ومؤلف المخطوط ومن أمثلة ذلك مخطوط «فتح أكرى نامه» .

وغاية القول أن فن الصور الشخصية العثمانية بلغ فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) أوج ازدهار ، وأصبحت له شخصيته المميزه والمستقله ، كما أن مجموعة الصور الشخصية التى وصلتنا من هذه الفترة تعتبر من أكبر المجموعات التى وصلتنا من التصوير العثمانى وذلك مقارنة بالفترات السابقة عليها أو اللاحقة عليها .

الفصل الأول

الصورة الشخصية العثمانية قبل فترة الأصالة

(ماقبل الفترة الكلاسيكية)

نعنى بهذه المرحلة من مراحل تطور فن الصور الشخصية العثمانية الفترة الزمنية التى تمتد من بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) وحتى نهاية فترة حكم السلطان سليم الثانى ، أى فترة النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (١٦م) والربع الأول من فترة النصف الثانى من هذا القرن .

وتشمل هذه الفترة السنوات الأخيرة من حكم السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦ ـ ٩١٨هـ / ١٤٨١ ـ ١٥١٢م) وفترة حكم السلطان سليم الأول (٩١٨ ـ ٩٢٧هـ / ١٥١٢ ـ ١٥٢٠م) وفترة حكم السلطان سليمان القانونى (٩٢٧ ـ ٩٧٤هـ / ١٥٢٠ ـ ١٥٦٦م) .

وقد شهدت هذه الفترة بداية ظهور مميزات التصوير العثمانى وخصائصه الأصلية التى تبلورت بوضوح تام في فترة النصف الثانى من هذا القرن ، حيث نجح المصورون فى تطوير الأعمال الفنية مما أدى إلى ظهور الأسلوب العثمانى البحت فى التصوير والأسلوب العثمانى المبتكر فى مجال رسم الصور الشخصية .

وتميزت أساليب فن التصوير العثمانى فى هذه الفترة بالتنوع ويرجع ذلك بطبيعه الحال إلى تعدد الفنانين الذين أتوا من مراكز فنية مختلفة من الشرق والغرب وألحقوا بالمرسم السلطانى ، وإن كان يجب ألا يفهم أن الأسلوب العثمانى المبتكر فى رسم الصور الشخصية قد نتج عن انصهار الأساليب الفنية الإيرانية والأوربية والعثمانية فى هذه الفترة التى سبقت فترة الأصالة . فقد كان الجمع بين هذه الأساليب فى أغلب الأحيان جمعاً منفصلا ، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح فى الصور الشخصية التى رسمت خلال هذه الفترة إذ نلمس فى كل منها أسلوباً فنياً قائماً بذاته .

غير أن وجود أعداد كبيرة من الفنانين من مختلف الجنسيات والمراتب الفنية من أساتذة ومعلمين وصبية فى المرسم السلطانى بمدينة استانبول فى هذه الفترة يؤكد مدى اهتمام سلاطين آل عثمان بفن التصوير وحرصهم على نموه وازدهاره . وقد وصلنا من هذه الفترة مجموعة من الصور الشخصية نفذت على مواد مختلفة ، وهى من عمل بعض الفنانين الأوربيين والإيرانيين الذين عملوا فى مرسم البلاط فى ذلك الوقت ، وعلى الرغم من قلة هذه الأعمال إلا أن دراستها تعتبر على قدر كبير من الأهمية حيث إنها أثرت تأثيراً مباشراً وواضحاً على الأعمال الفنية للمصورين الأتراك

الذين ساروا بهذا الفن بخطوات ثابتة حتى تمكنوا من ابتكار أسلوب فنى جديد ومبتكر فى رسم الصور الشخصية .

وسوف نتناول في البداية هذه الأعمال الفنية بالدراسة ثم الأعمال الفنية التى قام بتنفيذها المصورون الأتراك وذلك على النحو التالى :

أولاً : صور شخصية من عمل الفنانين الأوربيين :

ترجع معظم الصور الشخصية من عمل الفنانين الأوربيين فى فترة ما قبل الأصالة (فترة ما قبل الكلاسيكية) إلى فترة حكم السلطان سليمان القانونى ، ومن أمثلتها نوط من البرونز [(١)] نقش على وجهه صورة نصفية للسلطان سليم الأول من الوضع الجانبى (لوحة رقم ٢١) ويظهر السلطان فى هذه الصورة وقد ارتدى عمامة تتكون من شال وطاقية مضلعه (شكل رقم ٩) ، وقفطانا فوقه عباءة تبدو وكأنها ياقة كبيرة لمعطف .

وقد نجح الفنان فى هذا العمل الفنى فى إبراز الملامح التقليدية التى عرف بها السلطان سليم الأول وخاصة اللحية الحليقة والشارب الطويل البهلوانى الشكل ، كما نجح أيضاً فى التعبير عن قوة وصرامة هذا السلطان من خلال نظرته الثابتة وحاجبيه المقوسين .

وعلى الرغم من أن السلطان سليم الأول قد تولى العرش فى سن الأربعين إلا أننا نلاحظ أن ملامحه التى تظهر فى الصورة السابقة تدل على مرحلة سنية أصغر ، مما يجعلنا نرجح أن يكون الفنان فى هذه الحالة قد استعان فى رسم صورته بنموذج يصور هذا السلطان أثناء فترة إمارته .

ويحيط بوجه النوط كتابه بارزه باللغة اللاتينية نصها :ـ

SELYMVS TVRCARVM IMPERATOR

وترجمتها : سليم الإمبراطور التركى الرومى

---

(١) يحتفظ بهذا النوط متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم سجل (٧٦٤٨) ، ويبلغ قطره ٤سم، وسمكه ٢ م واقصى ارتفاع ٤ م .

أما ظهر النوط فقط نقش عله منظر تصويرى يتألف من ثلاثة أهرامات فى أقصى اليمين ، وبوابة حصن تتكون من برجين مربعين فى أقصى اليسار ، يظهر خلفها قبة مثبت فى قمتها علم يرفرف ، وبناء مرتفع يعلوه قائمان ينتهى كل منهما بشكل يشبه خيال المآته أو الأشكال الهزلية أو الجماجم ، ويفصل بين الأهرامات والحصن مجرى مائى يتجه من أعلى إلى أسفل (لوحة رقم ٢٢) .

ويحيط بظهر النوط كتابة بارزة باللغة اللاتينية نصها :

MEMPHI CAPTA REGIBVS DEVICIS

وترجمتها : منف عاصمة الملوك المقهورين

ونستطيع أن نتبين من خلال مضمون هذا النص الكتابى العلاقة الواضحة بينه وبين المنظر التصويرى المسجل على ظهر هذا النوط ، إذ يشير هذا النص إلى هزيمة المماليك على يد السلطان سليم الأول ودخولهم عاصمة البلاد ، ولما كان هذا الفنان الذى قام بعمل هذا النوط لم يقم بزيارة مصر فقد أشار إلى هذه العاصمة على أنها منف [١] ، كما نجده أيضاً يمثل الأهرامات وكأنها أشبه بالمسلات ، وكذلك عمارة بوابة الحصن بشكل أقرب إلى عمارة الحصون الأوربية منها إلى عمارة الحصون الإسلامية .

وإن كان من الملاحظ أن هذا الفنان قد حقق قدراً من النجاح فى التعبير عن موقع العاصمة القديمة لمصر غرب النيل من خلال الأهرامات ، وموقع العاصمة فى العصر الإسلامى شرق النيل من خلال البوابة الضخمة التى ربما قصد بها البوابة الجنوبية لمدينة القاهرة (باب زويله) والتى شنق عليها طومان باى آخر سلاطين المماليك .

ولايحمل هذا النوط توقيع الفنان الذى قام بعمله ولاتاريخ العمل . وإن كنا نرجح أنه فنان إيطالى الجنسية .

---

(١) منف هى عاصمة مصر فى عهد الدولة القديمة وموقعها الحالى قرية ميت رهينه وهى تقع بين سقارة والجيزة غرب نهر النيل .

وتحتفظ خزانة النقود بدار الكتب المصرية بنوط نحاسي نادر [1]، نقش على وجهه صورة نصفية للقائد البحرى خير الدين بربروسا [2] من الوضع الجانبى، ويظهر خير الدين بربروسا فى هذه الصورة وقد ارتدى عمامة تتكون من شال كبير وطاقية مضلعة صغيرة (شكل رقم ١٠)، ومعطف يزدان برسوم أوراق نباتية وأزهار. (لوحة رقم ٢٣).

وعلى الرغم من صغر هذا النوط إلا أن الصورة المنقوشة عليه يظهر بها أدق التفاصيل، وهى تدل على مقدرة الفنان على التمثيل الواقعى لهيئة هذا القائد البحرى، وذلك عن طريق مراعاة النسب التشريحية واستخدام الظلال المتدرجة.

كما أمكن للفنان أيضاً أبراز بعض جوانب شخصية خير الدين بربروسا التى اتسمت بالقوة والشجاعة من خلال نظرة هذا القائد المتجهة إلى غرض ثابت، ولحيته المشذبة المدببة الطرف بالإضافة إلى تقويس الحاجبين وتقطيب الجبين.

ومن الجدير بالذكر أن هذا القائد وصف بأنه كان قوياً كمصارع، كثير العناية

---

(١) رقم سجل ٤ ومقاساتها ٢٥ م قطر، ٤ م أقصى ارتفاع

(٢) عرف باسم «بارب روس» عند الكتاب الغربيين وهى تعنى «ذو اللحية الحمراء»، وهو أحد أربعة أبناء ليعقوب الألبانى فى جزيرة ميتلين، وكان هو وأخ له يدعى «أوروج» يشتغلان بحرفة القرصنة فى البحر المتوسط ثم أسلما ودخلا فى خدمة السلطان محمد الحفصى صاحب تونس، واستمرا فى حرفتهما وهى أسر مراكب المسيحيين التجارية وأخذ ما بها من بضائع وركاب وملاحين وتأمين سفن العرب الذين طردوا من الأندلس ولجؤا إلى سواحل أفريقيا.

وعندما استولى السلطان سليم الأول على مصر سمع بأسطورة هذا الملاح فمنح رتبه (بيكلربيكى) وأنعم عليه بفرس وسيف وزوده بكتيبة من الإنكشارية وبعض المدافع الثقيلة، كما استدعاه بعد ذلك السلطان سليمان القانونى لمدينة استانبول وأهداه سيفاً مرصعا بالجوهرات ورتبه قبطان باشا وزوده بالسفن التى تمكن بواسطتها من ضم تونس والجزائر إلى الدولة العثمانية، وتوفى خير الدين بربروسا فى سنة ٩٥٣هـ / ١٥٤٦م ودفن فى جهة بشكطاش على شاطئ البوسفور فى المكان المعد لمرسى الدونانمات العثمانية. راجع فى هذا الموضوع:

فريد (محمد)، المرجع السابق ص ٩٥ ـ ١٠٠، حليم (ابراهيم بك)، المرجع السابق ص٩٠.

لامب (هارولد)، سليمان القانونى سلطان الشرق العظيم (مترجم) بغداد ١٩٦١ ص ١٨٠ ـ ١٨٥.

بلحيته الحمراء التى كانت تقارب أرنبة أنفه ، ويقال أيضاً أنه كان دمث الطباع ولكنه قاس عند الغضب .

ويحمل هذا النوط كتابة باللغة اللاتينية تشير إلى اسم صاحب الصورة على النحو التالي : BARBA ROSSA ، وتنتهى هذه الكتابه بحرف N وربما يشير هذا الحرف إلى الحرف الأول من اسم الفنان الذى قام بعمله .

ويدور حول وجه النوط من الخارج إطار من حبيبات بارزة ، فى حين يخلو ظهره من أيه نقوش .

ومن أعمال الفنانين الأوروبين فى هذه الفترة رسم منفذ بالحفر عن الأصل يمثل السلطان سليمان القانونى وقد امتطى صهوة جواده بينما يسير خلفه الركا بدار أغا [1](لوحة رقم ٢٤) وهو من عمل الفنان الهولندى «جان سوارت» [2] .

وقد اهتم جان سوارت فى هذا الرسم بإبراز التفاصيل الدقيقة سواء فى الجواد أو فى الملابس التى يرتديها السلطان سليمان القانونى (شكل رقم ١١) ومن المعروف أن فنانى الشمال قد حققوا الواقعية فى رسومهم عن طريق العناية بالتفاصيل الدقيقة والرسم بصفة عامة مفعم بالواقعية ، وخاصة من حيث التمثيل الطبيعى لهذا السلطان .

---

(١) الركابدار أغا هو الاغا الذى يمسك الركاب وكانت مهمته أن يصحب السلطان حين قيامه بنزهة على الخيل فى أرض القصر أو غيرها وأن يمسك بركابه حين يركب حصانه أو ينزل منه وهو لايفارق السلطان فى الحفلات والمواكب . راجع سليمان (أحمد السعيد) ، تأصيل ماورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ص ٢٩ ، جب (هاملتون) ، هارولدبون ، المجتمع الإسلامى والغرب ترجمه أحمد عبدالرحيم مصطفى . ج ٢ ص ٢١٢ .

(٢) يعتبر جان سوارت من الفنانين الذين عملوا فى نهاية القرن ١٥م وبداية القرن ١٦م ، وفقاً للأسلوب الذى انتشر فى منطقة شمال أوروبا وهولندا والذى اهتم بفن توضيح الكتب بالرسوم، وعمل الصور الشخصية وإبراز عظمة الأشخاص الممثلين والعناية بتوضيح شخصياتهم والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة .

والذى يتفق تماماً مع ما كتبه برتولوميو كونتارينى[1] عن السلطان سليمان القانونى عندما تولى السلطنة إذ يقول « إنه لايتجاوز الخامسة والعشرين من العمر ، طويل ونحيف ، له رقبة طويلة ووجه نحيل شاحب جداً ، وله شاربان رفيعان لايكادان يظهران» .

ويعلو الرسم كتابة باللغة اللاتينية نصها :ـ

SOLIMNVS IMPERATOR TVRCHARVM 1526

وترجمتها : سليمان الامبراطور التركى ١٥٢٦م.

ومن الجدير بالإشارة أن التاريخ السابق يشير إلى تاريخ هذا الحفر ، وعلى ذلك يكون جان سوارت قد صور السلطان سليمان القانونى فى هذا العمل وهو فى الثانية والثلاثين من عمره ، إذ أنه من المعروف أن السلطان سليمان القانونى تولى السلطنة عقب وفاة والده السلطان سليم الأول فى ٣١ سبتمبر سنة ١٥٢٠م وكان عمره ستة وعشرين عاماً .

ومن الفنانين النمساويين الذين قاموا بعمل رسومات وصور شخصية فى مدينة استانبول خلال هذه الفترة الفنان لوريش "Molchior - Lorich" وكان عضواً فى سفارة السفير الرسمى «بوسبك - Busbecq » فى استانبول فى الفترة ما بين عامى ١٥٥٤ ـ ١٥٦٢م .

وقد خلف هذا الفنان وراءه مايربو على مائة رسم بعضها عبارة عن مناظر طبيعية لمدينة استانبول والبعضَ الآخر يمثل رسوماً لأفراد من العناصر الهامة فى الجيش العثمانى ، ومن أمثلتها رسم لأحد رجال الأنكشارية ورسم لأحد فرسان السباهية ، وقد حرص الفنان فى هذه الرسوم على إبراز الأزياء والأسلحة المختلفة التى تخص هذه الفرق العسكرية .

---

(١) أحد جواسيس مدينة البندقية الذين كتبوا تقريراً لجمهورية البندقية من قصر بايلو عبر القرن الذهبى عن السلطان سليمان القانونى عقب توليه السلطنة .

راجع : لامب (هارولد) سليمان القانونى سلطان الشرق العظيم ، ص ٢٠ .

ثانياً : صور من عمل الفنانين الإيرانيين :

يعتبر المصور شاه قولى [1] من أشهر الفنانين الإيرانيين الذين عملوا فى البلاط العثمانى فى استانبول فى فترة ماقبل الأصالة (فترة ماقبل الكلاسيكية) وقد وصل إلى مكان الصدارة فى بلاط السلطان سليمان القانونى (٩٢٧ ـ ٩٧٤هـ / ١٥٢٠ ـ ١٥٦٦م) وحظى برعايته هو والمصور كمال التبريزى الذى كان تلميذاً لميرزا على.

ويلاحظ أن معظم هؤلاء الفنانين قد رحلوا إلى تركيا العثمانية من مدينة تبريز [2] عاصمة الدولة الصفوية فى ذلك الوقت ، والتى ازدهر بها فن تصوير المخطوطات فى عهد الشاه طهماسب ، غير أن معظم الأعمال التى وصلتنا من إنتاج هؤلاء المصورين لاتمثل صوراً شخصة بالمفهوم المعروف عن الصور الشخصية ، وإن كان الأسلوب الفنى الذى نفذت به هذه الصور على قدر كبير من الأهمية حيث كان له تأثيره الواضح على أعمال الفنانين العثمانيين فى مجال الصور الشخصية سواء فى خلال هذه الفترة أو فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) .

ثالثاً : صور شخصية من عمل الفنانين العثمانيين :

يعتبر المصور حيدر ريس المعروف بنجارى من أشهر مصورى الصور الشخصية فى هذه الفترة ، وقد ولد هذا الفنان فى مدينة استانبول وتوفى بها فى سنة ٩٨١هـ / ١٥٧٣م بعد أن بلغ الثمانين من عمره ، وكان جندياً فى أول الأمر .

ويمكن أعتبارهذا المصور من الفنانين الذين عملوا فى المرسم السلطانى فى فترة ماقبل الأصالة (فترة ماقبل الكلاسيكية) وأيضاً فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية)

---

(١) حسن (زكى محمد) الفنون الإيرانية ، ص ١٢٠ .

فنون الإسلام ، ص ص ٢١٧ ، ٢١٨ .

Binyon, Willknson and Gray, Persian Miniture Paiting pp. 118, 121.

(٢) تجددت الحرب خلال فترة حكم السلطان سليمان القانونى مع الصفويين فى إيران عندما رفضوا الاعتراف بالسلطان العثمانى خليفة للمسلمين جميعاً من سنة وشيعة ، وقد انتصر العثمانيون واستولوا على تبريز وبغداد التى دخلها السطان بجيشه مخترقاً العراق وقد كان تابعاً للصفويين .

حيث عاصر فترة حكم السلطان سليم الثانى وأنتج مجموعة من الصور الشخصية الهامة التى كان لها صدى واضح فى تطور هذا الفن عند نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م) .

ولقد بدأ حيدرريس حياته بحاراً ثم هوى فن تصوير الأشخاص ، وعينه السلطان سليمان القانونى فى مكتبة القصر حيث أتيحت له الفرصة لمزاولة هوايته [١] .

ومن بواكير اعماله الفنية التى نقلها عن غيره من المصورين صورة شخصية لامبراطور فرنسا فرانسوا الأول [٢] من عمل المصور الفرنسى كلويه Clouet مصور البلاط الفرنسى فى ذلك الوقت (لوحة رقم ٢٥) .

ويشاهد هذا الامبراطور فى هذه الصورة النصفية وقد رسم جسمه من الأمام ووجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وهو يقف خلف حاجز يستند عليه بأطراف أصابع يده اليمنى .

ويلبس الامبراطور غطاء رأس أوروبى تزدان مقدمته برسوم صلبان يتوسطهما شعار ملوك فرنسا . ويحلى عنقه عقد يتدلى على صدره ، وتتألف ملابسه من رداء خارجى ، وقميص داخلى ، تزدان حافته العلوية بثلاثة أشرطة زخرفية ، يزدان الأول والثانى منهما بزخارف نباتيه دقيقة ، فى حين يزدان الشريط الثالث بعنصر زخرفى شاع استخدامه فى زخرفة الملابس العثمانية ، ويعرف باسم عنصر السحب والأقمار أو البرق والكور أو زخرفة نقش النمر .

---

(١) مرزوق (محمد عبدالعزيز) المرجع السابق ص ١٩٨ .

(٢) عقد فى سنة ١٥٣٥م اتفاق شهير بين السلطان سليمان المشرع وفرانسوا الأول وهو أول ملك أوربى يحصل على هذا الأمتياز ، فقد حصل الفرنسيون بموجبه على امتيازات تجارية فى الأمبراطورية العثمانية . فصارت سفنهم التجارية تجوب البحر المتوسط بين مرسيليا والموانى العثمانية للإتجار معها والإقامة والتجول بكل حرية ، انظر نصوص هذه المعاهدة فى كتاب تاريخ الدولة العلية العثمانية لمحمد فريد ص ٩١ ـ ٩٤ وراجع الدقن (السيد محمد) دراسات فى تاريخ الدولة العثمانية ص ص ٧٦ ، ٧٧ .

ويلاحظ أن المصور زود صورة فرانسوا الأول ببعض المميزات الشخصية وخاصة ملامح الوجه واللحية والشارب المشذبان ، وكذلك الحواجب المقوسة والعيون اللوزية.

ويوجد أسفل الصورة كتابة باللغة التركية نصها :

ديلكه كلد يلر سلطان سليمه

مكتوب شريف ايچون

حيدر بنده ثه

وترجمتها : لقد جاءوا حسب رغبة السلطان سليم من أجل الرسالة الشريفة العبد حيدر .

والراجح أن تكون الصورة الأصلية لامبراطور فرنسا فرانسوا الأول والتى نقل عنها حيدر هذا العمل الفنى قد جاءت مع بعض السفارات التى كانت تتوافد على مدينة استانبول من أنحاء أوروبا بغرض عقد المعاهدات التجارية ، يؤكد ذلك النص التركى الذى كتب أسفل الصورة ، والذى يشير إلى وصول هذه السفارة لمقابلة السلطان سليم الأول ؛ وتتويج ذلك بالمعاهدة التى عقدها فرانسوا الأول مع السلطان سليمان القانونى عقب ذلك .

وهناك صعوبة فى معرفة مقدار توفيق المصور حيدر فى نقل هذه الصورة ؛ لأن الأصل مفقود بطبيعة الحال ، وإن كنا نلحظ بعض العيوب الجسمانية فى رسم ملامح الوجه مثل الأنف واللحية وأصابع اليد ، كما نلحظ أيضا أن حيدر قد اعتمد فى رسم هذه الصورة الشخصية على الخط بصفة أساسية ؛ ولذا فإن صورته جاءت مسطحة وتخلو من استخدام الظلال إلا فى مناطق محدودة . كما أنه أضاف إلى ملابس فرانسوا بعض الزخارف ذات الصلة بزخارف الفن العثمانى مما يجعلنا نرجح بأنه لم يكن ملتزماً التزاماً كاملاً فى نقل الصورة الأصلية .

وبالإضافة إلى ماسبق يلاحظ أن حيدر قد عجز أن يزود صورته بالتعبيرات التى

تدل على الأحاسيس والمشاعر ، وربما نتج ذلك الجمود عن عملية النقل عن الأصل.

أما الصورة الثانية التى قام المصور حيدر بنقلها فهى لتشارلز الخامس Charles V عن أصل الفنان كراناخ Cranach (لوحة رقم ٢٦) .

وهى صورة نصفية رسم فيها شارلز الخامس من الوضع الجانبى وهو يرتدى غطاء رأس يشبه غطاء رأس فرانسوا الأول فى الصورة السابقة وخاصة الريشة التى تتدلى على جانبه الأيمن ، وملابس عثمانية الطراز تتألف من قفطان وجبة وعباءة من الفراء .

ويغلب على أسلوب رسم هذه الصورة الأسلوب الخطى ، مما يدل على أن المصور حيدر كانت تعوزه الدراية التامة بمعرفة النسب التشريحية واستخدام الظلال ورسم طيات الثياب بشكل واقعى ، كما أنه لم يستطع أن يعالج منطقة التقاء اللحية عند الذقن مع الرقبة والعباءة .

وبصفة عامة تعتبر هذه الصورة الشخصية أفضل من صورة فرانسوا الأول حيث حاول حيدر أن يزودها ببعض التعبيرات من خلال النظرة الثابتة المتجهة إلى غرض محدد .

ويوجد أسفل الصورة كتابة باللغة التركية نصها :ـ

برى اسپانيه در بيرى فرانجسه

وترجمتها : أحدهما أسبانى والآخر فرنجى

ويعتبر مارتن ـ Martin أول من قدم هاتين الصورتين من مجموعته الخاصة على أنهما نسخ عن الفنان كلويه - Clouet والفنان كراناخ - Cranach بواسطة المصور حيدر ريس أو أحد تلاميذه .

ويشير مارتن إلى تمكنه من الحصول على هاتين الصورتين من مكتبة القصر فى استانبول ، ورجح أنهما تمثلان حكاما أوربيين وقد وصلتا إلى استانبول مع بعض

السفارات أو البعثات الدبلوماسية ، وقد قام بمناقشة هذا الموضوع باستفاضة كل من ميردز اون Meredith Owen [1] وشتوكين Stchoukin [2] وأكدا صحة افتراض مارتن .

ومن الصور الشخصية التى تنسب للمصور العثمانى حيدر ريس ولاتحمل توقيعه صورة شخصية نصفيه للسلطان سليم الأول [3] (لوحة رقم ٢٧) .

ويظهر السلطان فى هذه الصورة وقد مثل وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع بينما مثل جسمه فى الأمام ، وقد ارتدى عمامة كبيرة مثبت فى مقدمتها خصلة من خيوط الحرير (ندفة ـ قنزعة) (شكل رقم ١٣) وقفطانا فوقه جبة بدون أردان لها حاشية من الفراء ، وتزدان برسوم نباتية تتألف من أفرع نباتيه حلزونية دقيقة .

وتعبر ملامح الوجه فى الصورة السابقة بواقعية شديدةعن ملامح السلطان سليم الأول (٩١٨ ـ ٩٢٧هـ / ١٥١٢ ـ ١٥٢٠م) والتى تشاهد فى معظم صوره الشخصية وخاصة اللحية الحليقة ، والشارب الطويل البهلوانى ، والحواجب الدقيقة المستقيمة ، وهى تدل على أنه فى سن الشباب .

وعلى الرغم من أن (ساكسين ـ Sakisian) يتشكك فى نسبة هذه الصورة الشخصية إلى المصور حيدر مشيراً إلى أنه لم يكن لحيدر أن يرسم صورة للسلطان سليم الأول الذى توفى سنة (٩٢٧هـ / ١٥٢٠م) ، وأن حيدر لم يكن من رسامى البلاط فى فترة حكم السلطان سليمان القانونى ، وأنه لم يعمل فيه بصفة رسمية ، ويضيف قائلاً بأن المصور شاه قولى هو الذى كان يحظى برضاء السلطان سليمان القانونى، بالإضافة إلى عدم وجود ما يفيد بأن هذه الصورة تمثل السلطان سليم الأول إلا أننا لانستطيع أن نقرر ما أورده (ساكسين Sakisian) أو نأخذ به دون مناقشة .

---

(١) Meredith - Owen (G.M), Turkish Miniatures, London 1963, p. 20.

(٢) Stchoukine (I.), Le Peinture Turque d aprés Les Manuscrits Illus-tres I^er parti de Sulyman I^er á Osman II (1520 - 1622) Paris - 1966) p. 80.

(٣) تحتفظ المكتبة الأهلية فى باريس بهذه الصورة ضمن أحد الالبومات .

Sakisian (A.), Op. cit., p. 13

فإذا كان الشق الأول من رأى ساكسين والمتعلق بوفاة السلطان سليم الأول قبل التحاق حيدرريس للعمل بمرسم البلاط وأنه لم يكن من رسامى البلاط ، فأننا نرى أن هذه الأسباب غير كافية لنفى نسبة هذا العمل الى المصور حيدر ريس .

ذلك أنه من الثابت أن السلطان سليمان القانونى قد عين حيدر ريس فى مكتبة القصر حيث أتيحت له الفرصة لمزاولة هوايته التى كانت تقوم على نقل صور الأشخاص عن غيره من المصورين ، والراجح أن يكون حيدر قد قام بنسخ صورة سليم الأول عن أصل لفنان إيرانى أو أوربى ، وأن هذا الأصل كان موجوداً فى مكتبة القصر ، ويؤكد ذلك التشابه الواضح فى أسلوب رسم فراء الجبة التى يرتديها السلطان سليم الأول فى هذه الصورة وأسلوب رسم عباءة شارلز الخامس فى صورته الشخصية التى نسخها حيدر عن الفنان كراناخ .

بالإضافة إلى ما سبق فإنه يلاحظ أيضاً أن طراز العمامه التى يرتديها السلطان سليم الأول والمثبت فى مقدمتها ندفه من خيوط الحرير لم يشاهد فى التصاوير العثمانية قبل عصر السلطان سليمان القانونى ، مما يؤكد أن هذه الصورة قام بنسخها المصور حيدر فى السنوات الأولى من حكم السلطان سليمان القانونى عن أصل سابق كان موجوداً فى مكتبة القصر ثم أضاف إليها طراز العمامة السائد فى فترة حكم هذا السلطان .

كما أننا إذا أمعنا النظر فى هذه الصورة نلاحظ أن الأسلوب الذى رسمت به يعتمد بصفة أساسية على الخط ، وهو نفس الأسلوب الذى كان يتبعه المصور حيدر فى رسم الصور الشخصية .

أما فيما يتعلق بالشق الثانى من رأى ساكسين القائل بعدم وجود ما يفيد بأن هذه الصورة تمثل السلطان سليم الأول فهو رأى مردود عليه ؛ ذلك أن ملامح الشخص الذى يظهر فيها تتطابق تماماً مع ملامح السلطان سليم الأول التى يمكن ملاحظاتها بوضوح فى جميع صوره الشخصية ، سواء فى ذلك ما هو منها على الأنواط أو فى المخطوطات أو الألبومات العثمانية .

وإذا كانت ملامح هذا السلطان تدل فى صورة حيدر ريس على صغر سنه فالراجح أن يكون الأصل الذى نقل عنه حيدر قد تم عمله فى السنة التى اعتلى فيها السلطان سليم الأول العرش حيث كان يبلغ من العمر الأربعين أو قبلها بفترة قليلة .

ومن أعمال حيدر ريس المفعمة بالواقعية صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى وهو يتريض فى حديقة قصره (لوحة رقم ٢٨) وخلفه اثنان من الإنكشارية[١].

ورسم نجارى وجه السلطان فى هذه الصورة من الجانب فى حين رسم الجسم فى وضعة ثلاثية الأرباع ، ويرتدى السلطان عمامة كبيرة لها شال أبيض اللون وطاقية حمراء اللون مضلعة بها استطالة ، تزدان من الجانب بريشة [٢] ، وجبة ذات لون أزرق فاتح مبطنة بالفراء الأبيض اللون ، أسفلها قفطان ضيق الأكمام ذو لون رمادى ، ويتمنطق بحزام ذى لون أحمر ، وينتعل حذاء ذا لون بنى ، ويظهر السلطان وقد بسط يده اليسرى إلى الأمام فى حين يقبض فى يده اليمنى على منديل مطرز.

أما الحارسان من جند الانكشارية اللذان يقفان خلف السلطان فقد مثلا فى وضعة ثلاثية الأربع وقد ارتدى كل منهما غطاء رأس أحمر اللون له حاشية مذهبة يميز هذه الطائفة من الجند العثمانى . بالإضافة إلى جبة وقفطان قصير الأردان يزدان بعنصر زخرفة السحب الصينية أو نقش جلد النمر [٣] ، ويقبض أحدهما على سيف مرصع بالأحجار الكريمة .

ويلاحظ أن حيدر ريس قد مثل السلطان فى هذه الصورة بأسلوب جديد يختلف تماما عما هو متبع من قبل فى رسم صور سلاطين آل عثمان ؛ إذ لانلمح فيه التأثر

---

(١) Ünver (A.), Süheyl, Ressam Nigari Hayatı ve eserleri pl. 6, Selendeur, De L, Art Turc, Museé des Arts Decoratife, Paris 1953, pl. 45, Levey (M.) op. cit., pl. 5.

(٢) يقال إن برى باشا وزير السلطان سليمان نصحه عند توليه السلطنة بأن يرتدى تحت الرداء الأسود جلباباً مذهبا ، وقال له عليك ألاّ تبدو مطلقاً دون زهاء ، وأضاف قد يحبك الناس لشخصك ولكن عندما ينظرون إليك يجب أن يروا فيك بشكل ما أنك ملك الملوك ، وأمر بجلب ريشتين حمراوين من ريش مالك الحزين لتثبيتهما فى عمامة السلطان بمساكة من الياقوت اللامع ، لامب (هارولد) السلطان سليمان القانونى سلطان الشرق العظيم (مترجم) ص ١٦ ،

(٣) شاعت هذه الزخرفة فى كافة الفنون الزخرفية العثمانية فى القرن (١٠ ـ ١١هـ / ١٦ ـ ١٧م) وبصفة خاصة فى المنسوجات والبلاطات والأوانى الخزفية ، وهى ذات صلة بتقاليدهم فى آسيا الوسطى .

بالأساليب الفنية لعصر النهضة ؛ بل يظهر فيه بوضوح الاعتماد على الأساليب الفنية الشرقية من حيث التسطح وعدم استخدام الظلال أو التدرج فى الألوان ، واستخدام الرمزية إذ يظهر فى الركن الأيمن السفلى للصورة فرع نباتى يرمز إلى الحديقة .

وقد نجح حيدر فى تمثيل ملامح السلطان سليمان القانونى أصدق تمثيل من خلال رسم الوجه النحيف ، واللحية الرمادية اللون ، والرقبة النحيلة المجعدة التى تدل على تقدم السلطان فى السن .

ويلاحظ أن هناك ضعف واضح فى رسم أقدام السلطان إذ تبدو غير متناسبة مع حجم الجسم ، وعلى الرغم من أن طريقة رسم الأقدام والأيدى توحى بالحركة إلا أن الصورة تبدو ثابتة .

كما أن هيئة التابعين اللذين يقفان خلف السلطان تتسم أيضاً بالثبات والتشابه وتقارب الملامح ، فضلاً عن أن ملامح السلطان لاتعبر عن حالته النفسيه أو تعكس مايدور فى عقله ، وقد حاول حيدر التعبير عن ذلك عن طريق اليد اليسرى المرفوعة قليلاً واليد اليمنى التى يقبض بها السلطان على منديل .

وبصفة عامة يلاحظ أن الثبات الموجود فى هذه الصورة قد زودها بمظهر يعبر بوضوح عن طبيعة البلاط العثمانى الذى يسوده نوع من الانضباط يقترب كثيراً من الانتباه العسكرى [(١)] ، كما يلاحظ أيضاً أن هذا الوضع الذى يعبر عن المظهر العام للحياة داخل قصور سلاطين آل عثمان قد أصبح نمطا خاصاً تكرر فى صور أخرى عديدة .

---

(١) يذكر بوسبك Busbek أحد سفراء أوربا (سفير النمسا) الذين أرسلوا إلى مدينة استانبول عام ١٥٥٥م ومكثوا بها فترة من الزمن «أن من مستحسنات هذا البلاط السكون والهدؤ والالتزام ، فلم يكن يسمع أحد ضوضاء للأصوات أو أى من الهمسات العادية فى أماكن يجتمع بها هذا الحشد من أناس مختلفين ، أى أنه لاتوجد حركة الذهاب والإياب للعاملين بالبلاط ، فكل فرد ملتزم بالوظيفة الموكلة إليه وخاصة الانكشارية الذين كانوا يتمتعون بمظهر وقور ، حتى إننى تسألت طويلاً فقد كانوا بعيدين عنى إن كانوا رجالاً أم تماثيل .

ويتضح فى هذه الصورة ـ شأنها فى ذلك شأن غيرها من صور السلاطين العثمانيين التى تمثلهم فى مناظر التتويج أو الاستقبال أو البلاط أو التريض أو الصيد ـ أن السلطان يرسم بحجم كبير نسبياً مقارنة ببقية عناصر التصويرة ، وقد أبرزت الخلفية السوداء لهذه الصورة إلى جانب كبر العمامة واللحية الرمادية اللون هيبة السلطان القانونى وإحاطته بجو من الرهبة (١) .

ومن الصور الشخصية التى رسمها حيدر ريس والتى تكمن أهميتها فى أنها تمثل أحد القادة العسكريين فى فترة حكم السلطان سليمان القانونى ، صورة للقائد البحرى خير الدين برباروسا (٢) (لوحة رقم ٢٩) .

وقد رسم حيدر هذا القائد فى صورة نصفية وهو يرتدى عمامة كبيرة بيضاء ، وجبة مبطنة بالفراء الأبيض ذات لون برتقالى تزينها زخرفة السحب الصينية أو نقش جلد النمر ـ أسفلها قفطان ضيق الأردان أزرق اللون ، ويتمنطق خير الدين بحزام برتقالى اللون غمد فيه خنجره ، بينما يقبض فى يده اليسرى على الصولجان الذى أهداه له السلطان سليمان القانونى وفى اليد اليمنى على قرنفلة حمراء اللون يقر بها من أنفه .

ويلاحظ أن خلفية الصورة ملونة بلون أخضر داكن ، ويعتبر استخدام الألوان الداكنة فى عمل خلفيات الصور الشخصية من الأمور المفضلة عند المصور حيدر ، ولاشك أن هذا الأسلوب الفنى يساعد على إبراز جمال الألوان ووضوح الشخص الممثل فى الصورة .

ويظهر خير الدين برباروسا فى هذه الصورة وقد مثل وجهه من الجانب ، أما جسمه فقد مثل فى وضعة ثلاثية الأرباع ، مما يدل على تأثر حيدر بأساليب عصر النهضة فى رسم الصور الشخصية ، يؤكد ذلك استخدامه الدرجات المختلفة من اللون الواحد فى رسم طيات العمامة وأردان القفطان مما أكسبها مظهراً واقعياً .

---

(١) Aslanapa (O.), Turkish Arts, Istanbul 1961, pp. 137, 140.

(٢) عن هذا القائد البحرى راجع ص٨٢ هامش ٢ فى نفس الباب .

ويمكن مقارنة هذا العمل الفنى لحيدر بصورة أخرى لخير الدين برباروسا على نوط من عمل فنان أوربى[1] لنرى كيف استفاد هذا المصور التركى من أعمال الفنانين الأوروبيين الذين عملوا فى القصر العثمانى .

ومن خلال ما وصلنا من أوصاف وصفات لهذا القائد البحرى نستطيع أن نقرر أن حيدر كان صادقاً فى رسم صورته ؛ لأنه نجح فى إبراز ملامحه التى تدل على تقدمه فى السن من خلال البياض الذى يكسو لحيته المشذبة ، ولون الوجه الذى يظهر به لفحة نحاسية من كثرة تعرضه للشمس على ظهور السفن الحربية ، وبنيانه الجسمانى الضخم وهيكله القوى الذى يعكس هيبته ، كما نجح حيدر فى إبراز صفتين تميزان هذا القائد البحرى فى آن واحد وهما دماثة الخلق والطبع والقسوة عند الغضب وذلك من خلال الطريقة التى يشم بها عطر زهرة القرنفل والنظرة الثابتة الحادة التى تدل على القوة والخنجر المغمود فى حزام الوسط والصولجان الذى يقبض عليه بقوة وثبات .

وبصفة عامة تعتبر هذه الصورة الشخصية من أفضل الصور التى رسمت للقائد البحرى خير الدين بربا روسا ، كما أنها تعتبر من أنجح أعمال المصور حيدر ريس فى هذه الفترة من حيث الواقعية فى التمثيل والصدق فى التعبير عن الحالة النفسية .

ومن خلال دراستنا للأمثلة السابقة والتى تنتمى فى أسلوبها الفنى إلى الفترة التى تسبق فترة الأصالة فى فن التصوير العثمانى نستطيع أن نقرر أن فن الصور الشخصية قد شهد فى هذه الفترة دفعة كبيرة من قبل السلاطين وقد ساعد عليها تعدد الأساليب الفنية التى جاءت من الشرق والغرب ، إلى جانب بروز فنانيين عثمانيين ذوى مواهب خاصة مثل الفنان حيدر ريس الذى عكست صوره الشخصية الكثير من الجوانب الواقعية فى البلاط العثمانى .

وعلى الرغم أن هذه الأعمال كانت تختلف فى بعض الأحيان من مثيلاتها فى صور المخطوطات ، والتى كان يميل مصوروها إلى تمثيلها وفقاً للأسلوب الرسمى

---

(١) راجع (لوحة رقم ٢٣) .

البلاطى القائم على التحفظ والسمو الارستقراطى الملكى ، والاعتماد على الحركات للتعبير عن الشخصية ، مما أفقد معظم هذه الصور التعبير الصادق ، فجاءت غير عاكسة لشخصيات وطباع وأخلاق هؤلاء السلاطين وأبنائهم ، وتعمد المصورون تجميل نماذجهم وإضفاء طابع العظمة والقوة عليها ، إلا أنه يلاحظ أن هذا الأمر لم يكن ليمنع بعض مصورى المخطوطات من الأستفادة من أعمال مصورى الصور الشخصية .

ويكفى لكى ندلل على ذلك أن نشير إلى الصور التى يظهر فيها السلطان سليمان القانونى فى مخطوط سليمان نامة المؤرخ فى سنة (٩٦٥هـ / ١٥٥٨م)[1] ، وعلى وجه الخصوص الصورة التى تمثل تتويج هذا السلطان ، ومجموعة الصور التى تمثل مناظر الاستقبال فى قصر طوبقابى ، ومن أمثلتها صورة تمثل استقبال السلطان سليمان القانونى للقائد البحرى خير الدين برباروسا ، وصورة أخرى تمثل استقبال السلطان للسفير الإيرانى .

ويوضح الأسلوب الفنى الذى اتبع فى رسم صور السلطان سليمان القانونى وصورة خير الدين بربا روسا فى هذا المخطوط مقدار ما استفاده مصورو المخطوطات فى هذه الفترة من أعمال المصور حيدر ريس .

---

(١) يعرف هذا المخطوط باسم سليمان نامة عريفى وهو محفوظ بمكتبة قصر طوبقابى خزانة رقم 1517 .

الفصل الثانى

الصور الشخصية العثمانية فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية)

أصبح فن الصور الشخصية فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) من أبرز مظاهر التصوير العثمانى ، ونعنى بهذه الفترة من الناحية الزمنية الفترة التى تشتمل عهد السلطان سليم الثانى (٩٧٤ ـ ٩٨٢هـ / ١٥٦٦ ـ ١٥٧٤م) والسلطان مراد الثالث (٩٨٢ ـ ١٠٠٤هـ / ١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م) والسلطان محمد الثالث (١٠٠٤ ـ ١٠١٢هـ / ١٥٩٥ ـ ١٦٠٣م) ، ونعنى بها من الناحية الفنية الفترة التى شهدت نجاح مصورى الصور الشخصية فى تحقيق المتطلبات الصعبة التى يستلزمها هذا الفن والوصول به إلى درجة من النضج لم تألفها فى أى من مدارس التصوير الإسلامى السابقة على المدرسة العثمانية أو المعاصرة لها كالمدرسة الصفوية والمدرسة المغولية الهندية .

ومن إنتاج المصورين الأتراك فى مجال الصور الشخصية فى فترة حكم السلطان سليم الثانى صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى (لوحة رقم ٣٠) مثل فيها وهو يمتطى صهوة جواده كفارس [1] .

ويعلو الصورة كتابة نصها «صورت مرحوم مغفور سلطان سليمان عليه الرحمة والمغفرة والرضوان» ويفهم من هذا النص أن هذه الصورة قد عملت للسلطان سليمان القانونى بعد وفاته ، أى بعد سنة (٩٧٤هـ / ١٥٦٦م) وأن الفنان الذى قام بعملها فنان عثمانى اتبع فى رسمها الأساليب والتقاليد الفنية الشرقية الإسلامية . ويرتدى السلطان فى هذه الصورة عمامة بيضاء كبيرة يبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء مثبت في قمتها ريشة ويتدلى منها ندفة أو قنزعة من خيوط الحرير الأحمر اللون ، (شكل رقم ١٢) وفرجية ذات لون أخضر داكن ، وقفطان قصير الأردان ذو لون أخضر فاتح وقميص أحمر اللون وحزام أبيض اللون .

---

(١) تعتبر هذه الصورة ثانى صورة شخصية لسلطان عثمانى مثل فيها كفارس إذ تسبقها صورة السلطان محمد الفاتح على الأنواط ، قام بنشرها بلوشيه فى كتابه عن التصوير الإسلامى فى الفترة ما بين القرنين (١٢ ـ ١٨م) والذى ترجمه بنيون من الفرنسية إلى الإنجليزية ، لوحة رقم LXX III ، ثم قام بنشرها للمرة الثانية ساكسين فى مجلة سوريا ـ ١٩٣٤ لوحة رقم LXXV III فى مقالته بعنوان «شرح للتصاوير والمخطوطات الإسلامية المزوقة بالصور بمتحف المتروبوليتان .

وتبدو على ملامح السطان فى هذه الصورة الشخصية علامات التقدم فى السن ويستدل على ذلك من خلال لحيته التى يكثر به الشعر الأبيض ، وجبينه الذى يظهر به كثير من التجاعيد .

ويمتطى السلطان جواداً أدهم [1] له ثلاثة أقدام بيضاء اللون ، يغطى ظهره غطاء سرج من القطيفة يزدان بشكل البخارية فى الوسط وأرباعها فى الأركان تزينها زخارف تتألف من أفرع نباتية دقيقة .

وقد وفق المصور الذى قام برسم هذه الصورة فى إبراز الملامح والصفات البدنية التى تميز هذا السلطان ، إلا أنه لم يوفق فى التعبير عن الحركة والثقل فبدا السلطان فى الصورة وكأنه معلق فى الهواء على ظهر الجواد ، كما يلاحظ أن حجم السلطان كبير نسبياً مقارنة بحجم الجواد .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الصورة الشخصية للسلطان سليمان القانونى والتى مثل فيها كفارس كان لها تأثيرها على مصورى المخطوطات فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) فى عهد السلطان مراد الثالث .

ومن أمثلة ذلك تصويرة من مخطوط سليمان نامه المؤرخ فى سنة (٩٨٧هـ / ١٥٧٩م) تمثل السلطان سليمان القانونى وهو على صهوة جواد يحيط به جند الانكشارية (لوحة رقم ٣١) .

ويلاحظ التشابه الواضح بين الصورتين من حيث الوضعة وحركة الجواد فضلا عن الملامح وملابس السلطان .

ولعل هذا الأمر كما سبق وإن أشرنا يبرهن على أن مصورى الصور الشخصية يستفيدون إلى حد كبير من الأعمال الفنية التى يقوم بها مصورو الصور الشخصية والتى كانت محفوظة فى القصر بطبيعة الحال ، مما أضفى على تصاويرهم فى المخطوطات التاريخية واقعية تماثل تلك التى ميزت الصور الشخصية العثمانية . ومن

---

(١) من المحتمل أن يكون اختيار السلطان سليمان القانونى لهذا الجواد مرتبطاً بالطالع الحسن والسعد حيث إن العرب كانوا يعتقدون أن اختيار جواد بهذه المواصفات يجلب لصاحبة النصر .

الأعمال الفنية التى يمكن نسبتها إلى هذه الفترة أيضا صورة شخصية للسلطان سليم الثانى [1] (لوحة رقم ٣٢) قام برسمها مصور عثمانى وفقاً للأساليب الرسمية المتبعه فى تمثيل السلاطين العثمانيين .

ويظهر السلطان فى هذه كفارس يمتطى صهوة جواده ، وقد ارتدى عمامة بيضاء اللون ترتفع باستداره إلى أعلى ، وقفطانا يزدان بمجموعات متكررة من رسوم الزهور فوقه جبة تزدان بعنصر الهلال المتكرر بحجم كبير على طول الثوب [2] ، فى حين يغطى ظهر الجواد غطاء سرج وسرج زينا بالزخارف النباتيه .

ولقد عالج الفنان هنا لأول مرة مشكلة الفراغ فى الصور الشخصية ، فقام برسم بعض الجبال فى الخلفية ورصعها بالحزم النباتية ، وقد اكسب ذلك الصورة عمقاً واضحاً . كما قام أيضا بترصيع مقدمة الصورة بالحشائش والصخور ، وتوحى كل هذه العناصر بأن السلطان سليم الثانى فى إحدى نزهاته الخلوية .

وقد حاول المصور فى هذه الصورة إبراز بعض الصفات الخلقية للسلطان مثل البدانة ؛ ولكنه كان يجمل نموذجه بقدر الإمكان ، وذلك من حيث الاهتمام برسم ملامح الوجه وجلسة السلطان على ظهر الجواد التى تتسم بالعظمة .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الصورة الشخصية للسلطان سليم الثانى تتشابه إلى حد كبير مع الصورة السابقة للسلطان سليمان القانونى والتى مثل فيها أيضاً وهو يمتطى صهوة جواده ، وذلك من حيث الموضوع ، وحركة الجواد ووضع الشخص الجالس

---

(١) أول من أشار إلى هذه الصورة مارتن Martin وهى محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس .
Martin (F.R.), op. cit., Vol II pl. 228

(٢) شاع استخدام الهلال فى زخارف المنسوجات العثمانية منذ عصر السلطان بايزيد الأول الذى أنتج فى عهده نوعاً من القماش الأبيض المزين بالأهلة ، كما اعتبر الهلال شعاراً للدولة العثمانية اعتباراً من عهد السلطان سليمان القانونى ـ راجع كلمة هلال ـ Hilal فى
Encyclopaedia of Islam (New addition) Volum III, London 1971, pp. 376 - 386.

عليه ، وطريقة رسم السلطان وخاصة وضعة الوجه والجسم ، والاختلاف الوحيد بينهما يتمثل فى خلو صورة السلطان سليمان القانونى من الخلفية والمقدمة .

وهناك احتمال قائم بأن يكون الفنان العثمانى الذى رسم هذه الصورة هو نفسه صاحب صورة السلطان سليمان القانونى أو أحد تلاميذه .

وإلى جانب الصور السابقة ينسب إلى المصور حيدر ريس الذى ظل يمارس فن الرسم خلال عهد السلطان سليم الثانى إلى جانب عمله الرسمى كمدير لأحواض السفن بمدينة استانبول مجموعة من الأعمال الفنية الهامة فى مجال الصور الشخصية العثمانية .

ومن أمثلة هذه الصور صورة شخصية للسلطان سليم الثانى (لوحة رقم ٣٣) يظهر فيها وهو جالس الجلسة الشرقية وقد ارتدى عمامة بيضاء اللون كبيرة الحجم مثبت فيها ريشتان ويتدلى منها ندفه او قنزعه من خيوط الحرير ، وقفطاناً قصير الأردان من القطيفة الحمراء اللون يزدان بزخرفة السحب والأقمار أو البرق والكور أو زخرفة جلد النمر ، أسفله قميص أزرق اللون وفوقه عباءة صفراء اللون مطرزة بوحدات من الزخرفة العربية المورقة ، ويتمنطق بحزام أخضر اللون .

ويحمل السلطان فى يده اليمنى كأس نبيذ ؛ إذ كان يميل إليه ميلاً واضحاً ، وفى اليد اليسرى منديل مطرز الحواف .

وقد اهتم حيدر فى هذه الصورة بإبراز تفاصيل القاعة التى يجلس فيها السلطان فى القصر وخاصة النوافذ المصنوعة من الزجاج المعشق فى الجص ، والكسوة الخزفية والسجادة الفخمة ، وغلام القصر الذى يظهر في الركن الأيسر من خلفية الصورة وقد ارتدى غطاء رأس أحمر اللون وملابس أنيقة .

ويلاحظ فى هذه الصورة أن حيدر ريس لم يتردد فى إبراز الصفات الخلقية التى تميز السلطان سليم الثانى مثل البدانة واحمرار الوجه وشعر اللحية والشارب الأصفر اللون ؛ ذلك أن السلطان سليم الثانى كان أصفر الشعر وكان يلقب بصارى سلطان سليم ومعناه السلطان سليم الأصفر .

وليس هناك شك فى أن هذه الصورة التى رسمها حيدر ريس للسلطان سليم الثانى عندما كان يبلغ من العمر خمسة وأربعين سنة ـ أى عقب توليه العرش بسنة واحدة ـ تعتبر من أفضل الصور الشخصية لهذا السلطان ، وهى تدل على نجاح هذا المصور فى إبراز الصفات الخلقية والخلقية للسلطان سليم العثمانى ، وهى تذكرنا بالصورة الشخصية التى رسمها المصور سنان بك للسلطان محمد الفاتح مع الفارق بين خصال كل من السلطانين .

ومن أمثلة هذه الصور أيضاً صورة شخصية أخرى للسلطان سليم الثانى (لوحة رقم ٣٤) وإن كانت تتميز بتكوين يختلف عن التكوينات التى كان يتبعها المصور حيدر ريس فى عمل الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين .

فقد رسم حيدر لأول مرة صورة شخصية فى حركة ، فالسلطان قذف سهماً من قوسه فى اتجاه هدف يمسك به أحد الأتباع موضوعاً فى الجزء الثانى من الصورة ، ويظهر السلطان فى هذه اللحظة وهو يتابع باهتمام بالغ مسار هذا السهم وقد بدت على ملامح وجهه علامات القلق والترقب .

ويرتدى السلطان سليم الثانى فى هذه الصورة عمامة بيضاء كبيرة الحجم مثبت فيها ثلاث ريشات ، ويتدلى منها ندفتين أو قنزعتين من خيوط الحرير الأحمر اللون (شكل رقم ١٤) وجبة تزدان بمناطق بيضاوية الشكل تشغلها زهرة لاله (توليب) كبيرة يحيط بها وريدات ، أسفلها قفطان ضيق الأردان يزدان برسوم نباتية دقيقة مطرزة فى الحرير الأصفر ، ويتمنطق بحزام غمد فيه خنجر له مقبض مرصع بالأحجار الكريمة .

ويلاحظ أن الجبة تنحصر فى الجانب الأيسر فتكشف عن القفطان أسفلها حتى يسهل على السطان القيام بالرمى بالقوس .

وقد نجح حيدر ريس فى إبراز صفات هذا السلطان الخلقية حيث إن هذا السلطان كان ، أشقر ، وذا وجه أحمر ، حتى إن بعض المؤرخين يذكرون أن هذا الأحمرار الزائد قد سبب له نوعاً من الدمامة ، كما أنه كان بديناً بصورة ملحوظة .

وقد أبرز حيدر هذه الصفات ولم يحاول إخفاءها ، ولم يحاول أن يصور السطان بأسلوب رسمى ، كما يتضح فى الكثير من صور السلاطين العثمانيين التى وردت فى المخطوطات والتى غلب على أسلوب تمثيلها الأسلوب الرسمى البلاطى ، فبدت ذات مميزات رسمية واضحة وملحوظة ولاتعطى انطباعا عن أحاسيس وانفعالات السلطان وأفكاره وشخصيته الحقيقية ، كما أن حيدر لم يكن متردداً فى إبراز بعض صفات هذا السلطان مثل الكرش الواسع والوجه الأحمر ، وأيضاً إبراز انفعال السلطان لحظة متابعته للسهم المقذوف وإمساكه فى نفس الوقت بزهرة قرنفل .

ويبدو أن حيدر كان يرى أن إبراز هذه الصفات والتعبيرات أمرٌ صائبٌ وواقعى من وجهة نظره كفنان يقوم برسم الصور الشخصية .

وفى نفس الوقت الذى نجح فيه حيدر فى إبراز هذا النشاط البدنى والعقلى للسلطان بواقعية مفرطة نراه يبرز فخامة هذا السلطان وعظمته من خلال ملابسه المزخرفة بثراء ، وأيضاً من خلال ملابس غلام القصر وملابسه الأنيقه وملامحه القريبة من الملامح الأنثوية وقد أمسك بسهم يهم أن يعطيه للسلطان ، وهناك احتمال أن يكون نجارى قد رسم هذه الصورة بدون إذن أو تفويض رسمى من البلاط .

أما من حيث الأسلوب الفنى الذى اتبعه حيدر فى هذا العمل فيلاحظ أنه يقوم أساساً على الأساليب الشرقية ، إذ يظهر التسطح فى الصورة بوضوح وخاصة فى رسوم الملابس ، إلى جانب عدم اهتمامه بالظلال والتدرج اللونى واعتماده بصفه أساسية على الخط والمساحات اللونية المسطحة .

كما يلاحظ أيضاً قيامه برسم السلطان بحجم كبير مقارنة بحجم الغلام الذى خلفه ، إلى جانب الضعف الواضح فى رسم الأقدام والأيدى ، فالأقدام صغيرة وغير متناسبة مع الجسم ، وتبدو فى الصورة وكأنها معلقة عند نهاية طرف الثياب التى اتخذت شكل خط مستقيم .

وعلى الرغم من ذلك فإننا نلمح بعض التأثر بالأساليب الأوربية فى هذه الصورة وخاصة فى التعبير عن ملامح الوجه عن طريق الظلال ، وأيضاً فى محاولة التعبير عن

الحركة وإن كنا نعتقد أن حيدر قد اكتسب المقدرة للتعبير عنها من خلال موهبته وإمكانيته الفنية وملاحظاتها الدقيقة لحياة السلاطين العثمانيين الذين أتيح له فرصة رؤيتهم عن قرب والتعرف عن الجوانب المختلفة لشخصياتهم .

وترجع أهم نماذج الصور الشخصية فى فترة الأصالة إلى عهد السلطان مراد الثالث (٩٨٢ ـ ١٠٠٤هـ / ١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م) حيث وصلنا مجموعة من المخطوطات التى اهتمت بموضوع الصور الشخصية على وجه الخصوص ، إذ انفردت باشتمالها على مجموعات من الصور الشخصية قام الفنانون برسمها كشكل فنى مستقل وقائم بذاته .

ويعتبر مخطوط «قيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية» الذى كتبه لقمان الفصل الافتتاحى لهذه المجموعة من المخطوطات ، وهى تعتبر من أعماله المبكرة وتحتوى على اثنى عشرة صورة شخصية لسلاطين آل عثمان تبدأ بصورة السلطان عثمان الأول ، وتنتهى بصورة السلطان مراد الثالث ، وهى من عمل نقاش عثمان أشهر مصورى هذه الفترة [(١)].

ويشير لقمان فى مقدمة هذا المخطوط بأن النقاش عثمان عندما طرحت فكرة عمل هذا المخطوط الذى يشتمل على صور شخصية للسلاطين العثمانيين كان متخوفاً من عدم وجود صورة شخصية لبعض سلاطين آل عثمان وبصفة خاصة الأوائل منهم ، ذلك أنه كان حريصاً على أن تكون صورهم صادقة ومعبرة وليست قائمة على الخيال الفنى فقط [(٢)].

وبعد مناقشة طويلة قرر نقاش عثمان أن يجمع كل الصور الشخصية للسلاطين

---

(١) عن هذا الفنان وحياته راجع الفصل الثالث من نفس الباب ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

(٢) Atasoy (N.), op. cit., p. 38.
Nakkas Osman'in Padisah Portreleri albümü, Turkiyemiz, February 1972 no-6

الذين جاءوا بعد السلطان مراد الثانى[1] إلى جانب مجموعة الصور الشخصية التى قام بجمعها الوزير الكبير[2] محمد صوقللو باشا[3].

وقد قام نقاش عثمان بعمل مقارنة بين هذه الصور وغيرها من الصور الأخرى التى قام برسمها المصورون العثمانيون فى الفترات اللاحقة ، وذلك بغرض تسجيل أوصاف وملامح كل سلطان تسجيلاً دقيقاً ، وفى الحالات التى لم يكن يوجد فيها صور شخصية لبعض السلاطين ، كان نقاش عثمان يلجأ إلى المصادر التاريخية وكتب الحوليات والوقائع اليومية المعاصرة لفترات حكم هؤلاء السلاطين لكى يستقى منها المعلومات المتعلقة بأوصاف وملامح كل سلطان والملابس التى كان يحرص على ارتدائها .

وتم الفراغ من كتابة هذا المخطوط فى سنة (٩٨٧هـ / ١٥٧٩م) ، كما أنه نسخ عدة مرات فى الفترات الفنية التى تلت فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) .

---

(١) من الجدير بالذكر أنه قد تم إنشاء خزانة داخل القصور السلطانية يتولى مهامها عدد من الضباط عرفوا بضباط الخزانة وعددهم ستة يساعدهم ستة آخرين وقد أنشئت هذه الخزانة فى الأصل لتحوى الأشياء القيمة التى تم للسلاطين الحصول عليها بعد فتح القسطنطينية أولاً ، ثم سوريا ومصر بعد ذلك ، وكانت تحتوى أيضاً جواهر السلطان وفراءة وصورة شخصية لكل سلطان ابتداء من عهد السلطان محمد الثانى (الفاتح) فصاعدا .

(٢) لم يكن يطلق على صاحب هذا المنصب لقب «وزير» فى عهد السلاطين العثمانيين الأوائل ، بل أطلق عليه لقب «بيرفان» وهو اصطلاح فارسى أخذته الدولة العثمانية عن سلاجقة قونيه ، وفى عهد محمد الفاتح أطلق على بيرفان لقب وزير أو الوزير الأعظم ، وقد حدث فى أواخر عهد السلطان سليمان القانونى بسبب انزواء السلطان عن مباشرة أعماله إلى عزلة نسبية أن أصبح الوزير الأول يطلق عليه «الصدر الأعظم» وأصبح هو المحرك الأول لكل شئون الدولة .
أنيس (محمد) المرجع السابق ، ص ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ .

(٣) تولى منصب الصدر الأعظم فى أواخر عهد السلطان سليمان القانونى وفى عهد ابنه السلطان سليم الثانى ، وكانت له ثروة ضخمة وفى عام ٩٨٧هـ / ١٥٧٩م دخل شخص بوشناقى الجنس على الصدر الأعظم محمد صوقللوا باشا مظهراً إعطاء ورقة له فلما قرب منه أخرج خنجراً وضربه به فجرحه جرحاً بليغاً وتوفى بعد هذه الحادثة بزمن قليل .
حليم (إبراهيم) المرجع السابق ، ص ص ٩٦ ، ١٠٣ .

ووصلنا من المخطوط الأصلى نسختان[1] ، يرجح أن يكونا قد زوقا بعد سنة أو أكثر من تاريخ إتمام النص ، وإن كان يلاحظ أن الأسلوب الفنى المتبع فى عمل الصور الشخصية فيهما واحد إذ يبدو التشابه بين صور المخطوطتين واضحاً من حيث التصميم والعناصر والثياب وملامح الوجوه .

ونجد نقاش عثمان عند رسمه لهذه المجموعة من صور سلاطين آل عثمان يتبع تصميماً فنياً موحداً ، حيث قام بتمثيلهم وهم جالسون الجلسة الشرقية أو وهم جالسون القرفصاء على فرش من السجاد الفاخر فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد التفتوا التفاتة بسيطة إما ناحيه اليمين وإما ناحية اليسار ، واتكأوا على وسائد مستطيلة وأمسكوا فى أيديهم الزهور أو المناديل أو الاثنين معاً وذلك أسفل حنية معقودة .

وعلى الرغم من غلبة الطابع الرسمى على أسلوب رسم صور هذا المخطوط ، والتشابه الواضح فى طريقة تمثيل حركة الأذرع ، إلا أن كل صورة توضح ملامح شخصية خاصة ومميزة ، وتظهر تعبيراً مغايراً ومختلفاً .

وعلى الرغم أيضاً من التشابه الواضح فى ثياب السلاطين ، والوسائد التى يتكئون عليها ، والحنايا المعقودة التى تظهر فى خلفيه الصور ، إلا أنه يلاحظ أن هناك اختلافاً فى طراز أغطية الرءوس (العمائم) حيث حاول نقاش عثمان أن يجعلها تساير الطراز السائد فى عهد كل سلطان فى حين كانت ثياب السلاطين تشبه طراز أزياء القرن العاشر الهجرى (١٦م) .

ومن أمثلة صور السلاطين التى تضمها النسخة المحفوظة من مخطوط القيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية بمكتبة قصر طوبقابى[2] . صورة تمثل السلطان عثمان الأول (لوحة رقم ٣٥) . ويظهر السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة

---

(١) الأولى محفوظة فى مكتبة قصر طوبقابى خزانة رقم ١٥٦٣ والثانية محفوظة فى مكتبة جامعة استانبول تحت رقم سجل ٦٥٨٧ .

(٢) قام نورمان ايتزكويتز ـ Norman Itzkowitz بنشر عدد تسع صور شخصية من هذا المخطوط فى بحث له عن الامبراطورية العثمانية دون أن يعلق عليها .

Itzkowitz (N.), The Ottoman Empire, pp. 288, 289, The World of Islam, Edited by Bernard lewis, London 1976.

الشرقية في وضعة ثلاثية الأرباع أسفل حنية معقودة ، وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة تتكون من شال أبيض وطاقية حمراء اللون ، وجبة ذات لون أزرق داكن تزدان بوحدات من الزخرفة العربية المورقة بعضها محصور داخل مناطق مفصصة الشكل ، أسفلها قفطان أزرق اللون يزدان بزخرفة مطرزة بخيوط الذهب بهيئة السحب الصينية.

ويبدو السلطان عثمان الأول في هذه الصورة وهو مستند على وسادة برتقالية اللون وقد رفع يده اليمنى إلى أعلى قليلاً بينما يضع يده اليسرى على ركبته ، كما بدت أيضاً لحيته السوداء المشذبة وشاربه البهلواني الشكل .

ومن الملاحظ أن نقاش عثمان قد اعتمد في رسم هذه الصورة الشخصية للسلطان عثمان الأول على الخيال الفني ؛ ذلك أن هذا السلطان لم توجد له صور شخصية ضمن مجموعة صور السلاطين بالقصر أو بمعنى آخر أنه لم يصور في عهده ولم ترسم له صورة شخصية بالمفهوم الحقيقي للصور الشخصية ، ولذا نجد نقاش عثمان يحاول بقدر الإمكان أن يزود الصورة بشئ من الواقعية عن طريق إبراز أوصاف وملامح هذا السلطان التي وردت في كتب التاريخ والحوليات حتى تكون صورته أقرب إلى الواقع منها إلى الخيال الفني البحت .

وتذكر المصادر التاريخية أن السلطان عثمان الأول كان ربعة واسع الصدر ، كبير العينين ، أزج الحاجبين ، طويل الذراعين ، يلبس في رأسه عمامة كبيرة من الجوخ الأحمر المسمى (خراساني) ويضع على كتفيه جبة عريضة الأكمام [١] .

ومن خلال ماورد في الوصف السابق يتضح لنا أن نقاش عثمان قد وفق في رسم صورة هذا السلطان ، وخاصة في التعبير عن ملامحة وصفاته البدنية وثيابه كما وفق أيضاً في التعبير عن شخصيته التي اتسمت بالقوة وفي نفس الوقت بالتقوى والورع .

أما الصورة الثانية فهي للسلطان أورخان (لوحة رقم ٣٦) ويظهر السلطان في هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية في وضعة ثلاثية الأرباع أسفل حنية معقودة وقد ارتدى عمامة مخروطية الشكل (شكل رقم ١٥) وقفطاناً أحمر اللون له ياقة كبيرة يزدان بزخارف نباتية تتألف من أفرع وأوراق وأزهار محصورة داخل مناطق مفصصة

---

(١) دولة بني عثمان : مؤلف مجهول ص ١١ .

الشكل ، ويتمنطق بحزام أصفر اللون ، ويستند على وسادة ذات لون برتقالى .

ويبدو السلطان فى الصورة وهو يلتفت جهة اليمين قليلاً وقد وضع كلتا يديه على ركبتيه ، فى حين يقبض فى يده اليمنى على منديل مطرز أصفر اللون ، كما تبدو أيضاً لحيته الحمراء اللون وكذا شاربه .

وعلى الرغم من أن هذه الصورة للسلطان أورخان تعتبر من الصور التى اعتمد نقاش عثمان فى رسمها على خياله الفنى إلا أنه أضفى عليها كثيراً من أوصاف هذا السلطان وملامح شخصيته ، وخاصة الحكمة والتعقل التى ورثها عن أبيه .

وتمثل الصورة الثالثة فى مخطوط القيافات السلطان مراد الأول (لوحة رقم ٣٧) الذى يظهر فيها وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد ارتدى عمامة مخروطية الشكل وفرجية ذات لون أزرق داكن بأشكال بيضاوية بداخلها رسوم زهور ، أسفلها قفطانا أحمر اللون يزدان بزخارف بهيئة السحب الصينية ، ويتمنطق بحزام برتقالى اللون ، ويستند على وسادة حمراء ، ويضع كلتا يديه عى ركبتيه .

وقد مثل نقاش عثمان وجه السلطان مراد الأول بهيئة أقرب إلى الاستدارة ، أما الأنف فيتميز بأنه كبير وكذا العينان ، والشارب طويل وبهلوانى الشكل واللحية مشذبة وحمراء اللون .

ومن الجدير بالذكر أن المصادر التاريخية تصف هذا السلطان بأنه كان مدور الوجه كبير العينين ، كبير الأنف ، خفيف اللحية ، واسع الصدر [1] ، ولاشك أن نقاش عثمان قد وفق فى إبراز هذه الصفات البدنية للسلطان مراد الأول .

وفى الصورة الرابعة من المخطوط السابق نجد نقاش عثمان يقوم برسم السلطان بايزيد الأول (لوحة رقم ٣٨) .

ويظهر السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد أمسك فى يده اليمنى بزهرة قرنفل يقربها من أنفه بينما يقبض فى يده اليمنى

---

(١) دولة بنى عثمان : مؤلف مجهول ص ٢٢ .

على منديل مطرز أزرق اللون .

ومن الملاحظ أن نقاش عثمان قد وفق في إبراز ملامح وصفات هذا السلطان البدنية والتي تتشابه مع ملامح وصفات والده مراد الأول ؛ بل إننا نلاحظ أيضاً التشابه الواضح بين صورتيهما الشخصية من حيث طراز العمامة والثياب . وتذكر المصادر التاريخية أن السلطان بايزيد كان مدور الوجه ، أشقر الشعر ، أقنى الأنف ، واسع الصدر [1].

وعلى الرغم مما عرف عن السلطان بايزيد من بأس وقوة وشجاعة حتى إنه لقب باسم بايزيد يلدرم أى بايزيد الصاعقة . إلا أننا نلاحظ أن نقاش عثمان لم يوفق في إبراز هذه الصفات ، حيث مثل السلطان في هيئة تنم عن الوداعة والهدوء ولاتدل على شخصيته الحربية الفذة .

أما الصورة الخامسة من مخطوط «القيافات» فهي تمثل السلطان محمد الأول الذى عرف باسم «محمد چلبى» (لوحة رقم ٣٩) ويظهر السلطان في هذه الصورة وهو يجلس القرفصاء في وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة كبيرة ترتفع باستدارة ، وفرجيه ذات لون أزرق داكن تزدان بزخارف تتألف من وحدات من الزخرفة العربية المورقة ورسوم الأزهار ومبطنة بقماش أبيض يزدان برسوم الأقمار أو الكور ، أسفلها قفطان أخضر اللون تزينة رسوم السحب الصينية ويتمنطق بحزام أصفر اللون .

ويبدو السلطان محمد چلبى في هذه الصورة وقد أمسك في يده اليمنى بزهرة قرنفل يقربها من أنفه ، في حين يضع يده اليسرى في جيب صغير للفرجيه ، وتذكر المصادر التاريخية أن السلطان محمد چلبى كان طويل القامة طويل الباع أبيض اللون مدور الوجه أزج الحاجبين أشقر الشعر [2] ، وقد وفق نقاش عثمان في إبراز بعض هذه الصفات البدنية للسلطان محمد چلبى ، إلا أننا نجده يجعل لون شعر لحية وشارب السلطان يغلب عليه السواد .

---

(١) دولة بنى عثمان : مؤلف مجهول ، ص٢٦ .
(٢) المصدر نفسه : ص ٣٠ .

وتمثل الصورة السادسة من مخطوط «القيافات» السلطان مراد الثانى (لوحة رقم ٤٠) ويظهر السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد ارتدى عمامة مخروطية الشكل وفرجيه صفراء اللون تزدان بزخارف هندسية أسفلها قفطانا وردى اللون يزدان بزخارف نباتيه دقيقة مذهبه ويستند على وسادة برتقالية اللون .

ويبدو السلطان مراد الثانى فى هذه الصورة وقد أمسك فى يده اليسرى بمنديل أحمر اللون فى حين يرفع يده اليمنى إلى أعلى قليلاً .

وتذكر المصادر التاريخية أن السلطان مراد الثانى كان ربعة ، واسع الجبين ، أسود العينين ، ضحوك الوجه شجاعاً فى الحرب [١] ، وقد نجح نقاش عثمان فى إبراز هذه الصفات الخلقية والخلقية لهذا السلطان من خلال الصورة السابقة . ومن أمثلة صور مخطوط القيافات أيضاً صورة شخصية للسلطان محمد الثانى (الفاتح) وهى الصورة السابعة من جملة تصاوير المخطوط . (لوحة رقم ٤١) .

ويظهر السلطان محمد الفاتح فى هذه الصورة وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة كبيرة تتكون من شال أبيض وطاقية زرقاء اللون مضلعة (شكل رقم ١٦) (يلاحظ أن هذه العمامة تظهر فى معظم صوره الشخصية) وفرجيه تشبه فى طرازها وزخارفها تلك التى يرتديها السلطان محمد چلبى أسفلها قفطان أزرق اللون يزدان بأشكال مفصصة تحوى بداخلها وحدات من الزخرفة العربية المورقة ، ويبدو السلطان فى الصورة وقد أمسك فى يده اليمنى بوردة يقربها من أنفه فى حين يقبض بيده اليسرى على منديل أحمر اللون .

ويتضح من خلال الأسلوب المتبع فى رسم ملامح السلطان محمد الفاتح وكذا ثيابه وطراز عمامته مقدار استفادة نقاش عثمان من الصور الشخصية العديدة التى رسمت لهذا السلطان وخاصة الصورة التى رسمها المصور سنان بك فى القرن (٩هـ/١٥م) .

---

(١) دولة بنى عثمان : مؤلف مجهول ، ص ٣٥ .

أما الصورة الثامنة من المخطوط السابق فهى للسلطان بايزيد الثانى (لوحة رقم ٤٢)، ويظهر السلطان فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع ، مع تغير طفيف حيث يرفع قدمه اليمنى إلى أعلى قليلاً ، وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء ترتفع باستدارة (شكل رقم ١٧) وفرجيه ذات لون أخضر زيتى تزدان بمناطق مفصصة الشكل بداخلها وحدات من الزخرفة العربية المورقة وارتدى اسفلها قفطاناً أخضر اللون .

ويبدو السلطان فى الصورة وقد وضع كلتا يديه على ركبتيه وقد غلب السواد على شعر لحيته وشاربه .

ومما هو جدير بالذكر أن السلطان بايزيد كان يلقب ببايزيد الولى لشدة ورعه وزهده ، وكان طويل القامة ، أبيض اللون ، أسود العينين [1] ، وقد نجح نقاش عثمان إلى حد كبير فى إبراز هذه الصفات الخلقية للسلطان بايزيد الثانى إلى جانب إبراز صفاته الخُلقية عن طريق تعبيرات الوجه .

ونجد فى الصورة التاسعة من مخطوط القيافات صورة السلطان سليم الأول (لوحة رقم ٤٣) الذى مثل وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء (شكل رقم ١٨) وفرجيه برتقالية اللون تزدان بالرسوم النباتية لها حاشية تزدان بوحدات فى الزخرفة العربية المورقة كما ارتدى أسفلها قفطاناً أبيض اللون تزينه زخارف مذهبة بهيئة السحب الصينية ، ويتمنطق بشال أزرق اللون ويستند على وسادة برتقالية اللون .

ويبدو السلطان سليم الأول فى هذه الصورة وقد أمسك فى يده اليسرى بمنديل أزرق اللون بينما يرفع يده اليمنى إلى أعلى قليلاً .

ولاشك أن نقاش عثمان كان موفقاً من خلال هذا العمل فى إبراز صفات هذا السلطان البدنية والخلقية ، فقد كان السلطان سليم الأول طويل القامة ، عريض

---

(١) دولة بنى عثمان : مؤلف مجهول ص ٤٣ .

المنكبين ، كبير الرأس ، أزج الحاجبين ، كبير الشاربين ، لم يرسل لحيته ، عيناه بها جحوظ ، كما أنه كان شجاعاً غيوراً يتسم بالدهاء حتى إنه لقب «بياوز» أى الشجاع[1] .

ومن الراجح أن يكون المصور عثمان قد استفاد عند رسمه لهذه الصور الشخصية للسلطان سليم الأول من بعض الصور الشخصية التى عملت لهذا السلطان وكانت محفوظة فى مكتبة القصر أو فى مجموعة الوزير محمد صوقللو باشا ، يؤكد ذلك تشابه ملامح وثياب هذا السلطان فى هذه الصورة ومثيلاتها فى صورته التى قام بعملها فنان أوربى على أحد الأنواط [2] ، وفى صورته التى رسمها له الفنان حيدر ريس[3] فى بداية فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) .

وبصفة عامة تعتبر مجموعة الصور الشخصية التى يضمها مخطوط «قيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية» شكلاً فنياً جديداً فى التصوير العثمانى ابتكره نقاش عثمان تم نسخها عدة مرات فيما بعد ، وكانت هذه النسخ منقولة بأمانة عن النسخة الأصلية ، كما يلاحظ أيضا استفادة مصورى المخطوطات التاريخية إلى حد كبير من هذه المجموعة من الصور الشخصية حيث نجدها تستخدم بوضوح فى العديد من التصاوير التى تتعلق بحياة سلاطين آل عثمان ، وسوف نعرض لأمثلة منها عقب الإشارة إلى بقية نسخ هذا المخطوط .

ويوجد فى مجموعة كيفوركيان بمدينة نيويورك مجموعة من الصور الشخصية لبعض سلاطين آل عثمان ، من المرجح أنها كانت تشكل جزءاً من تصاوير إحدى نسخ مخطوط «قيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية» .

والملاحظ أن هذه المجموعة من الصور تتشابه تشابهاً واضحاً مع صور مخطوطات

(١) دولة بنى عثمان : مؤلف مجهول ، ص ٤٨ .
(٢) راجع لوحة رقم ٢١ .
(٣) رجع لوحه رقم ٢٧ .

القيافات المحفوظ فى مكتبة الجامعة بمدينة استانبول والمؤرخ فى سنة (٩٨٧هـ / ١٥٧٩م) وذلك من حيث أسلوب تكوين الصورة وعناصرها الفنية مثل الخلفيات والثياب وأوضاع وأسلوب رسم الأشخاص وطريقة التعبير عن ملامحهم .

وقد تميزت مجموعة صور كيفور كيان بوجود بحر أو خرطوش أعلى الصورة كان معداً لكتابة اسم السلطان الذى يظهر فى الصورة ، غير أنه خال من الكتابة .

ومن المحتمل أن تكون مجموعة صوركيفوركيان منزوعة من إحدى نسخ مخطوط القيافات التى قام بتزويقها نقاش عثمان أو أحد تلاميذه الذين ساروا على منواله فى رسم الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين .

وقد قام «روبنسن» بنشر صورتين من صور هذه المجموعة ، الصورة الأولى منهما تمثل السلطان مراد الأول(١) (لوحة رقم ٤٤) .

ويظهر السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد قبض فى يده اليمنى على منديل .

وتذكرنا ملامح السلطان فى هذه الصورة وطراز عمامته وثيابه بصورته الشخصية فى مخطوط القيافات الذى سبق الإشارة إليه .

أما الصورة الثانية فهى تمثل السلطان سليم الثانى(٢) (لوحة رقم ٤٥) الذى يظهر فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد ارتدى عمامة

---

(١) Robinson (B.W.), Islamic Painting and the Art of the Book. P. 230, pl. 106A

(٢) نشرها أيضاً ادوين بينى فى كتابه عن مجموعته من الرسوم وتصاوير المخطوطات التركية :
Binney (E.), Turkish Miniature Paintings & Manuscripts From the Collection of Edwin Binney 3rd, 1973 pl. 23, Ex Coll. = Kevorkian Foundation, New york .

كبيرة بيضاء اللون ترتفع باستدارة إلى أعلى وفرجيه أسفلها قفطان أبيض اللون.

وتوضح الصورة بجلاء أوصاف هذا السلطان ، وبصفة خاصة وجهه المستدير ولحيته الحمراء اللون ، وكذا شاربه فضلاً عن بدانته الواضحة .

كما قام «جروبى» بنشر صورة أخرى من هذه المجموعة [(١)] ، ويظهر السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء اللون ترتفع باستدارة يتدلى منها ندفة أو قنزعة من خيوط الحرير الأحمر اللون (شكل رقم ١٩) وفرجية أسفلها قفطان . (لوحة رقم ٤٦) وإذا كان جروبى لم يشر إلى السلطان صاحب هذه الصورة الشخصية نظراً لخلو الخرطوش الذى يعلوها من اسم هذا السلطان ، إلا أنه يمكننا من خلال طراز عمامته وملامحه المتمثلة فى اللحية السوداء المشذبة ، والشارب الأسود ، والعينين الضيقتين ، المنحرفتين قليلاً ، والوجه المائل إلى الاستطالة أن نرجح أن يكون صاحبها هو السلطان مراد الثالث .

ومن المخطوطات العثمانية التى تنتمى إلى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) وتأثرت تصاويرها إلى حد كبير بالصور الشخصية للسلاطين العثمانيين فى المجموعة التى وردت فى مخطوط «القيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية» مخطوط كلشن التواريخ [(٢)] الذى تم برسم خزانة السلطان مراد خان الثالث فى شعبان سنة اثنين

---

(١) Grube (E.J.), Muslim Miniature Painting From the XIII to the XIX Century, p. 107.

(٢) تحتفظ دار الكتب المصرية بهذا المخطوط تحت رقم (١٧٠ ـ تاريخ تركى طلعت) لم يسبق نشره كما لم يسبق نشر مجموعة التصاوير التى يضمها ، يبلغ عدد صفحاته ٣٨٤ صفحة مقاس ٢٨ سم × ١٨سم ومسطرتها (٢١) سطراً ، وهو مجلد بجلدة ذات لون بنى داكن مزينة بإطار من الزخرفة المجدولة ودوائر فى الأركان تشغلها زخارف نباتية ، وبخارية كبيرة فى الوسط مزينة بزخارف مماثلة ، أما الكعب واللسان فقد زينا بزخارف مجدولة وأخرى تأخذ أشكال الشرافات ، والملاحظ أن زخارف هذه الجلدة نفذت بالضغط والتذهيب ، وإن كان التذهيب قد فقد فى بعض المواضع ، ومن الجدير بالإشارة أن كلشن تواريخ تعنى «روضة التواريخ» .

وتسعين وتسعماية [1]، على يد العالم المحقق عز الدين مصطفى الحسنى ، وترجمها من العربية إلى التركية أبومحمد سيد مصطفى حسن حسينى [2]. (لوحة رقم ٤٧ ، ٤٨) ويشتمل هذا المخطوط على سبع تصاوير يهمنا منها خمس تصاوير تمثل بعض سلاطين آل عثمان فى مناظر مختلفة ، والملاحظ فى هذه الصور تأثرها الواضح بصور السلاطين العثمانيين فى مخطوط القيافات الذى كتبه المؤرخ لقمان وصوره النقاش عثمان فى سنة ٩٨٧هـ / ١٥٧٩م أى قبل كتابة وتصوير مخطوط كلشن تواريخ بخمس سنوات .

ويتضح هذا التأثر فى أوضاع رسم السلاطين وجلساتهم وطراز عمائمهم وثيابهم وفى الخلفيات المعمارية التى تظهر وراءهم ، بل إن هذا التأثر يلاحظ أيضا فى التفاصيل الدقيقة مثل الألوان والزخارف المستخدمة فى الثياب والكسوة الخزفية التى تغشى جدران الدخلات .

ويجعلنا هذا الأمر نرجح أن يكون مصور هذا المخطوط هو المصور عثمان أو أحد تلاميذه الذين ساروا على منواله فى رسم الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان . وتبدأ

---

(١) أشار المؤلف إلى ذلك فى عدة مواضع من المخطوط فنجد فى وسط الصفحة السادسة شمسة كتب داخلها «برسم خزانة الملك العادل والسلطان المجاهد الفاضل سلطان البرين والبحرين وخاقان البحرين والسلطان بن السلطان مراد خان ابن سليم خان ابن سليمان خان نصره الله ، وفى صفحة ١٦٠ تحدث المؤلف عن سلاطين آل عثمان وختم ذلك بذكر سلطنة السلطان سليم الثانى ، وفى خاتمة المخطوط يشير المؤلف إلى السلطان مراد الثالث وتاريخ الفراغ من المخطوط .

(٢) يفهم ذلك من الإشارة الموجودة فى خاتمة الكتاب ونصها «إذن فليكن معلوما إنه قد جاء فى هذا الكتاب الذى ينثر المسك والجواهر والزهور لعلماء وجماهير الفضلاء فى الدولة البهية العثمانية بل وفى كل الدول الإسلامية فإنه لم يرتب أو يكتب نظيره أو يؤلف مثيله ، فالحمد للذى لايعد والشكر للذى لايحصى لحضرة رب العالمين وخالق السموات والأرض وأنه قد ظهر وصدر على لسان هذا العبد الفقير أبومحمد سيد مصطفى حسن حسينى ، وكان هذا الكتاب الجميل والمثال الفريد مكتوباً بالعربية ثم كتب باللسان التركى ، ثم توجد خمسة أسطر فاقدة نتيجة ترميم خاطئ للمخطوط ، ثم ينتهى النص بالإشارة إلى السلطان مراد خان أعز الله أنصاره وضاعف اجلاله وأقتداره وصان بلده وحفظ ولده .... ، تم فى شعبان سنة اثنين وتسعين وتسعماية فلله الحمد أولاً وآخراً .

هذه المجموعة من التصاوير بصورة تمثل السلطان مراد خان الثانى وهو يجلس أسفل حنية معقودة داخل إحدى قاعات القصر الذى يظهر جزء من حديقته فى يسار التصويرة يشتمل على جوسق تعلوه قبة خشبية مفصصة محمولة على عقود مدببة ترتكز على أعمدة ، وكتب أسفل هذا القسم من التصويرة بخط دقيق سلطان مراد خان .

ويقف خلف السلطان مراد الثانى اثنان من جند الأنكشارية بزيهم الخاص أحدهما يحمل سيف والآخر يحمل جعبة سهام ، فى حين يقف أمام السلطان مجموعة من الفتيان .

ويحيط بالتصويرة من أعلى ومن أسفل نصوص كتابية تركية بالخط العثمانى رأيت إتماماً للفائدة ترجمتها إلى العربية ؛ لأنها تتعلق بحياة السلطان مراد الثانى صاحب الصورة (١) .

أما التصويرة الثانية فهى تمثل السلطان محمد الثانى (الفاتح) وهو يستقبل بعض كبار رجال الدولة ، ويظهر الفاتح فى الصورة وهو يجلس أسفل حنية معقودة داخل جوسق بالقصر وخلفه اثنان من جند الانكشارية ، فى حين يجلس أمامه اثنان من كبار رجال الدولة (لوحة رقم ٤٩) .

---

(١) وكان الشهر العاشر وفيه كان المرحوم من قبل أهل الخير صاحب الكمال اللطيف الشجاع ، صاحب أبهة الملك العظيم ، وكان قد جمع ملك آل عثمان بعد أن تصدع عقب المرحوم المذكور (يقصد السلطان محمد چلبى الأول) وأحضر المرسوم السلطانى وأقام شعار الخلافة ، وشيد فى مرزيفون حمامين وجامعين ، وخيراته معروفه فى بورصة ، وهو من أوائل السلاطين الذين أرسلوا الأموال والصرة إلى فقراء مكة والمدينة .
وقد أصبح سلطانا بعد وفاة والده السلطان محمد چلبى الأول ، وكان عمره فى ذلك الوقت عندما أصبح ملكا ثمانى عشرة سنة فى عام ٨٢٥هـ ، وكان ابن محمد چلبى الذى يدعى مصطفى قد خرج عليه طمعاً فى العرش ، وكان قد اختفى فى الموقعة التى دارت بين بايزيد الصاعقة وتيمور لنك فى ضواحى سلانيك فى ذلك العام .

وعلى الرغم من أن المصور الذى قام برسم هذه الصورة للسلطان الفاتح قد استلهم نموذجه من صور الفاتح فى كتب القيافات ، إلا أنه من الملاحظ وجود بعض الاختلافات الطفيفة التى تتمثل فى صغر سن السلطان الفاتح ، حيث تدل ملامحه فى هذه التصويرة على عمر أصغر بكثير مما تدل عليه ملامحه فى كتب القيافات ، بالإضافة إلى رسمه وهو غير ممسك بالزهرة والمنديل . ويحيط بالتصويرة من أسفل ومن أعلى كتابة تركية بالخط العثمانى تتعلق بحياة هذا السلطان(١) .

ويشاهد السلطان محمد الثانى (الفاتح) أيضاً فى التصويرة الثالثة من مخطوط كلشن التواريخ ، وإن كان هناك اختلاف بين هذه التصويرة والتصويرة السابقة من حيث التكوين والموضوع .

فقد اهتم المصور فى التصويرة الثالثة بإبراز التفاصيل المعمارية للقاعة التى يجلس فيها السلطان (قاعة الديوان) من أبواب ونوافذ وقباب وكسوات خزفية ، هذا بالإضافة إلى أن الصورة توضح جانباً من جوانب شخصية السلطان الفاتح المحب للعلم والأدب حيث يشاهد السلطان فى أحد المجالس العلمية أو الأدبية (٢) ، وقد جلس أمامه ثلاثة أشخاص يرتدون عمائم كبيرة بيضاء وقفاطين واسعة زرقاء (٣) اللون، وتدل هيئتهم على أنهم علماء أو أدباء أو شعراء . (لوحة رقم ٥٠) .

---

(١) يشير هذا النص إلى أنه «قد قام ببناء حمامات وأربطة وعمائر وقناطر وكان يخرج كل عام لآل البيت من بيت المال (الف قطعة من النقود «فلورى») وكان يرسل لأهل مكة والمدينة وأهل القدس كل عام ٣٥٠٠ فلورى كصدقة ، وكان دائم الميل والمحبة للعلماء والفقراء والضعفاء ، فكان يكرمهم وينعم ويحسن عليهم وكانت مدة عمره ٤٩ عاما ومدة سلطنته ٣٠ عاما ونصف عام ، وكان له أولاد كثيرون من الذكور ، وقد مات فى حياته السلطان محمد والسلطان علاء الدين والسلطان حسن والسلطان أورخان والسلطان أحمد ، ودفن محمد وحسن وأورخان فى أدرنة، وتوفى أحمد فى أماسية ، ومات علاء الدين أيضاً وهو والى فى أماسيه .

(٢) كان السلطان محمد الفاتح يحرص أشد الحرص فى المجالس العلمية والأدبية التى يحضرها على أن يسودها جو الوقار العلمى وآداب المناظرة والحديث ، الرشيدى (سالم) محمد الفاتح القاهرة ١٩٥٦، ص ٢٦٤ ، ٢٧٤ .

(٣) يلاحظ على الشخص الثالث من اليسار فى التصويرة ، أنه يضع يديه متشابكة داخل أكمام عباءته ، وقد غلب هذا الأسلوب فى تمثيل الأيدى خلال هذه الفترة على الصور الشخصية للشيوخ ورجال الدين والعلماء والزهاد .

وتبدو صورة الفاتح فى هذه التصويرة وكأنها طبق الأصل من صورته فى التصويرة السابقة من حيث الوضعة والملامح والثياب وحركة الأيدى ، ويوجد أسفل عقد الحنية التى يجلس فيها السلطان كتابة بخط دقيق نصها «السطان محمد خان» كما يوجد أعلى التصويرة وأسفلها كتابة تركية بالخط العثمانى تتعلق بالأيام الأخيرة من حياة السلطان محمد الفاتح [(١)]. (لوحة رقم ٥١) . وتمثل التصويرة الرابعة فى مخطوط كَلشن التواريخ السلطان بايزيد الثانى وهو يستقبل أحد كبار رجال الدولة بالقصر . (لوحة رقم ٥٢) .

وتنقسم هذه التصويرة إلى ثلاثة أقسام رأسية فى القسم الأوسط منها السلطان وهو يجلس الجلسة الشرقية أسفل حنية معقودة بملامحه وثيابه وهيئته التقليدية التى تشاهد فى صوره الشخصية بمخطوطات القيافات .

وفى القسم الأيمن يظهر اثنان من رجال الانكشارية بزيهم الخاص ، أحدهما يقبض بيد على سيف السلطان وفى اليد الأخرى يمسك بإبريق من المعدن ، أما الأخر فيحمل فى يده جعبة سهام ، ويشاهد خلفهما اثنان من غلمان القصر . بينما يظهر فى القسم الأيسر من التصويرة شخص جالس ومن خلفه اثنان من غلمان الباب بالقصر السلطانى .

ويعلو التصويرة كتابة باللغة التركية بالخط العثمانى تتعلق بحياة السلطان بايزيد الثانى ووفاته [(٢)].

---

(١) وتحركت المشقة وانضمت بعض العلل وأصبح عنده إحساس بالموت ، وقد أوصى بالعرش لابنه السلطان بايزيد ، وتوفى فى ليلة الجمعة الخامس من شهر ربيع الأول سنة ٨٨٦هـ ، وانتقل إلى الدار الباقية وكان عمره وقتئذاك إحدى وخمسين سنة ، وهو مدفون أمام الجامع الشريف فى استانبول ، وكان ملكاً عالماً فاضلاً شجاعاً متدينا رحمه الله تعالى ، وعندما مات السلطان محمد خان كان السلطان بايزيد خان فى حامية اماسيه والسلطان جم فى حاميه قونيه .

(٢) وبنى جامعا عالياً ومدرسة ودارًا للتعليم وبنى فى أدرنه أيضاً الجامع اللطيف ومدرسة شريفة وعمارة عالية ودار للشفاء ، وبنى فى اماسية جامعا جميلا ومدرسة ودار للشفاء وعمارة عالية ، وبنى قنطرة عالية من المرمر على نهر «قزل إيرماق» واستغرق بناؤها تسعة عشر يوما ، وبنى قنطرة لطيفة على نهر سقارية فى أربعة عشر يوما ، وبنى قنطرة جميلة فى ولاية صاروخان على الماء الجارى فى تسعة عشرة يوما ، ولقد تعفر بالغبار المتراكم أيام غزواته ، وقد أوصى عند وفاته بان يضعوه أسفل خده الأيمن عملاً بالحديث الشريف الوارد «من أغبرت قدماه فى سبيل الله حرم الله عليه النار» .

أما التصويرة الخامسة والأخيرة فيشاهد فيها تتويج السلطان سليم الثانى وهو يقف أمام كرسى العرش بقصر طوبقابى فى تكوين يختلف عن بقية التكوينات المستخدمة من قبل ، ونرى رجال البلاط وكبار رجال الدولة بعمائمهم الكبيرة وضباط الانكشارية حول السلطان ، وبالقرب من السلطان نشاهد أيضا شخصاً يقبل يد السلطان ووراءه أشخاص آخرون ينتظرون دورهم ليفعلوا مثل مافعل (لوحة رقم ٥٣) .

وفى مقدمة التصويرة والجانب الأيسر منها نرى أشجار سرو ، بينما نرى أيضاً فى خلفية التصويرة الوزرات الرخامية التى تزين جدران فناء القصر .

وعلى الرغم من أن المصور قد رسم السلطان سليم الثانى فى هذه التصويرة وهو فى وضع الوقوف على عكس ما هو مألوف فى تصاوير السلاطين العثمانيين فى مخطوطات القيافات من حيث تمثيلهم وهم فى وضع الجلوس ، إلا أنه كان حريصاً على إبراز أوصاف السلطان سليم الثانى وهيئته التى يعرف بها فى معظم صوره الشخصية وخاصة طراز عمامته وملامح وجهه (لوحة رقم ٥٤) . والملاحظ أن مخطوط كَلشن التواريخ ينتهى فى ذكر أحداث سلاطين الدولة العثمانية عند فترة عهد السلطان سليم الثانى على الرغم من كتابته فى عهد السلطان مراد الثالث (تم الفراغ منه فى سنة ٩٩٢ هـ / ١٥٨٤م ، كما أنه لم يشتمل على صورة للسلطان مراد الثالث .

وتكمن أهمية دراسة تصاوير مخطوط «كَلشن التواريخ فى عدة نواحى :

أولاً : أنها توضح الصلة بين مصورى الصور الشخصية ومصورى المخطوطات فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) .

ثانياً : أنها توضح أن طريقة تمثيل السلاطين العثمانيين بالأسلوب الرسمى للبلاط ووفقا للقواعد التى وضعها نقاش عثمان ظلت متبعة دون تغير يذكر طوال فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) .

ثالثاً : تمثل تصاوير مخطوط «كَلشن تواريخ» الأسلوب العثمانى الأصيل والناضج فى فترة نهاية القرن العاشر الهجرى / ١٦م من حيث التكوين والعناصر والألوان .

ومن المخطوطات الهامة التى ترجع إلى عهد السلطان مراد الثالث واشتملت على صور شخصية مخطوط زبدة التواريخ ، ويتناول هذا المخطوط ملخصاً للكتاب المقدس وقصة خلق الكون وقصص الأنبياء وتاريخ العالم الإسلامى السياسى بالإضافة إلى تاريخ الدولة العثمانية .

وموضوع هذا المخطوط منقول من عمل تاريخى يتخذ شكل لفائف على هيئة درج يعرف باسم طومار همايون (Tomar - i - Humayun) (١).

والملاحظ أن هذا العمل نسخ عدة مرات فى هيئة مخطوطات أتخذ بعضها اسم «زبدة التواريخ» وأسماء أخرى سوف نشير إليها فى حينها .

والنسخة التى أهديت للسلطان مراد الثالث من مخطوط زبدة التواريخ مؤرخة فى سنة ٩٩١هـ/١٥٨٣م (٢). وهى تحتوى على إحدى وتسعين صفحة مقاس (٦٤,٧×٤١,٣سم) ؛ وتضم أربعين تصويرة منها ثلاث وعشرون تصويره تمثل قصص الأنبياء ، وخمس صور تمثل الخلفاء الراشدين الأربعة والحسن والحسين ، وأثنتا عشرة صورة شخصية تمثل سلاطين آل عثمان وهى تبدأ بالسلطان عثمان الأول وتنتهى بصورة السلطان مراد الثالث .

وتعتبر تصاوير هذا المخطوط ذات أهمية كبيرة من الناحية التصويرية والفنية ، وهى تدل على إدراك وإحساس فنى قوى لدى الفنانين العثمانيين فى تمثيل الصور الدينية بأسلوب بسيط ومعبر يهدف إلى تلخيص كل قصة وتمثيلها بطريقة مقنعة تتفق ونمط الحياة اليومية .

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى ، خزانة رقم (A.3599) .
Renda (G.), Istanbul Türk Ve Islam eserleri Muzesi ndeki Zubdet-Üttevrih in Minyatür leri (Sanat, yil3 Say 6 Hasiran (1977) p. 60.

(٢) محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية باستانبول ، كما وصلنا نسختان مصورتان ومتفقتان فى النص وأسلوب التصوير محفوظتان فى مكتبة تشستربيتى فى دبلن رقم سجل (414) تحملان تاريخ ٩٩١هـ /١٥٨٣م ، كما يوجد نسختان مماثلتان فى مكتبة متحف طوبقابى سراى . خزانة رقم (H-1321) تحملان تاريخ ٩٩٤هـ/١٥٨٦م .

وقد مثل الأنبياء بصفة عامة فى ثياب وأشكال تتشابه مع الأشكال التى مثلت فى الصور التاريخية التى ترجع إلى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) وقد أضفت الهالات التى تحيط بهم مظهراً قدسياً على شخصياتهم .

ويهمنا من تصاوير هذا المخطوط مجموعة الصور الشخصية التى تمثل الخلفاء الراشدين وسلاطين آل عثمان ؛ ذلك أن معظم الصور الدينية تعالج موضوع القصص الدينى ولم تعالج موضوع الصور الشخصية .

وقد قام المصور بتمثيل الخلفاء الراشدين (رضى الله عنهم) فى الصفحة رقم ٤٨ من المخطوط عن طريق تقسيمها إلى أربعة أقسام مثل داخل كل قسم أحد الخلفاء وهو يجلس على سجادة فى وضعة ثلاثية الأرباع داخل حنية معقودة بعقد مسطح .

وقد حاول المصور بقدر الإمكان أن يجعل هذه الصور التى اعتمد فى رسمها على الخيال الفنى أن تكون قريبة من الواقع التاريخى الذى عرف عن الخلفاء الراشدين فنجده يمثل الخليفة أبا بكر الصديق بهيئة شيخ كبير متقدم فى السن له لحية بيضاء، وكذلك الأمر بالنسبة للخليفة عثمان بن عفان ، فى حين مثل الخليفة عمر بن الخطاب بهيئة تدل على القوة من خلال إبراز بنيانه الجسمانى القوى والسيف الذى يقبض عليه بكلتا يديه .

أما الخليفة على بن أبى طالب فقد مثله وهو يرتدى جبة خضراء اللون ، وقفطاناً أخضر اللون أيضاً ، وهو اللون الذى اتخذه آل البيت شعاراً لهم ، وتدل ملامحه على أنه فى سن الشباب .

وفى الصفحة رقم ٤٩ من المخطوط قام المصور بتقسيمه إلى قسمين علوى وسفلى ، مثل فى القسم العلوى الحسن والحسين وقد ارتدى كل منهما عمامة لها شال أخضر اللون ينتهى بعذبه وثياب يغلب عليها اللون الأخضر ، وفى القسم السفلى الذى اتخذ هيئة إيوان مغطى بقبة تظهر خلفه رسوم أشجار ونخيل مثل الأئمة زين العابدين ومحمد الباقر وموسى الكاظم وجعفر الصادق ، ويلاحظ أنهم مثلوا فى أوضاع متشابهة ويبدو على ملامحهم وثيابهم التشابه الواضح ، وبصفة عامة تفتقد الصورة إلى التنوع فى السحن والحركات والملابس .

وتمت مجموعة الصور الشخصية التى تمثل سلاطين آل عثمان فى مخطوط زبدة التواريخ بصلة وثيقة لمجموعة الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين فى مخطوطات «القيافات» سواء من حيث التكوين والعناصر الفنية أو أسلوب التمثيل والألوان ، وإن كانت صور السلاطين فى مخطوط زبدة التواريخ تبدو أكثر بهاءً وعظمة ساعد عليها استخدام التذهيب بكثرة .

ونختار من بين هذه المجموعة ثلاث صور شخصية لدراستها وتحليل أسلوبها الفنى على النحو التالى .

تمثل الصورة الأولى التى رسمت فى الصفحة رقم ٥٤ من المخطوط السلطان محمد الفاتح الذى يظهر وهو جالس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع أسفل حنية معقودة بعقد مسطح (لوحة رقم ٥٥) .

ويرتدى السلطان محمد الفاتح عمامة لها شال أبيض وطاقية مذهبة وفرجية زرقاء اللون مبطنة بالفراء ومزينة بمناطق بيضاوية مفصصة ومذهبه أسفلها قفطان ذو لون أخضر فاتح يزدان بزخارف مذهبة بهيئة السحب الصينية ويتمنطق بحزام عريض مذهب، ونرى السلطان فى هذه الصورة وقد أمسك فى يده اليمنى بوردة يقربها من أنفه ، فى حين يضع يده اليسرى فى فتحة الفرجية الجانبية .

أما الصورة الثانية فهى تمثل السلطان سليم الأول الذى مثل وهو جالس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع أسفل حنية معقودة بعقد مسطح . (لوحة رقم ٥٦) ويرتدى السلطان عمامة بيضاء كبيرة ترتفع باستدارة إلى أعلى وفرجية حمراء اللون لها حاشية بنية اللون تزينها زخارف مذهبة بهيئة الزخارف العربية المورقة وهى غاية فى الدقة والإتقان ، أسفلها قفطان أبيض اللون يزدان بزخارف مذهبة بهيئة السحب الصينية . ويتمنطق بحزام عريض مذهب .

ونرى السلطان فى هذه الصورة الشخصية وقد أمسك فى يده اليمنى بمنديل أحمر اللون مطرز فى حين يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً .

وفى الصورة الثالثة التى رسمت فى الصفحة رقم ٨٨ من المخطوط السابق نرى السلطان مراد الثالث ، وقد أولى المصور هذه الصورة الشخصية عناية خاصة من حيث

التذهيب وإضافة بعض العناصر التى لم نشاهدها فى بقية صور السلاطين العثمانيين السابقة ، ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى كون هذه النسخة من مخطوط زبدة التواريخ زوقت من أجل أن تهدى إلى السلطان مراد الثالث .

ويظهر السلطان مراد الثالث فى هذه الصورة وهو جالس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع أسفل حنية معقودة بعقد مسطح (لوحة رقم ٥٧) ويرتدى السلطان عمامة بيضاء كبيرة بوسطها عصا قصيرة حمراء اللون ، مثبتاً فى مقدمتها ريشة وينسدل على جانبها قنزعة أو ندفه من خيوط الحرير الأحمر اللون يعلوها قنزعة مثبتة بقاعدة معدنية مخروطية الشكل ، وفرجيه مذهبة أسفلها قفطان أبيض اللون يزدان بزخارف مذهبة بهيئة السحب الصينية أسفله قميص أصفر اللون .

ونرى السلطان وقد أمسك فى يده اليمنى بكتاب مجلد بجلد أحمر اللون ، يمثل النسخة المهداة إليه من مخطوط زبدة التواريخ ، فى حين يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً .

وقد نجح المصور فى إبراز أوصاف السلطان مراد الثالث وخاصة الوجه الذى يميل إلى الاستطالة والأنف الطويل المعكوف والعينين المدورتين واللحية الكثيفة التى يغلب عليها السواد .

ويقف على يمين السلطان أحد أبنائه فى وضعة تنم على الإنصات وحسن الاستماع وقد وضع يديه متشابكه أعلى البطن ، ويرتدى هذا الأمير عمامة بيضاء وجبة حمراء ذات زخارف مذهبة وقفطاناً أزرق اللون ، بينما يقف على يسار السلطان أثنان من الأنكشارية بزيهم المميز يحمل أحدهما سيف السلطان .

وبصفة عامة يلاحظ تشابه الخلفيات المعمارية المزدانة بالكسوات الخزفية التى تظهر فى هذه المجموعة من صور السلاطين العثمانيين ، وكذلك الأمر بالنسبة للوسائد والسجاد .

أما فيما يتعلق بتحديد شخصية المصور الذى قام بتزويق هذه النسخة من مخطوط زبدة التواريخ فقد كشفت إحدى الوثائق التى عثر عليها مؤخراً فى أرشيفات الدولة

بمدينة استانبول عن حقيقة هذا الأمر (١).

فقد ورد فى هذه الوثيقة أن هذه النسخة من المخطوط قد اشترك فى تزويقها مجموعة من الفنانين البارزين بمرسم البلاط ، وقد ساهم ثلاثة عشر رساماً ومزوقاً فى تصويرها ، ويأتى على رأس هؤلاء المصور عثمان والمصور لطفى والمصور على ، ومحمد المزوق مولى قاسم والرسام حسين بالإضافة إلى العديد من الخطاطين والمجلدين .

ولاشك أن أسلوب المصور عثمان يمكن ملاحظته بوضوح فى مجموعة الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين التى يضمها هذا المخطوط ، والتى اتبع فى رسمها الأسلوب الفنى الذى وضع أسسه هذا المصور عندما قام برسم صور السلاطين العثمانيين فى مخطوطات القيافات ، ولذا فنحن نرجح أن تكون هذه المجموعة من الصور الشخصية من عمله أو من عمل مصور عمل تحت رعايته واتبع توجيهاته .

وتعتبر مجموعة التصاوير التى تضمها هذه النسخة من مخطوط زبدة التواريخ من أكثر النسخ المصورة رونقاً وزهاءً ، كما أنها تبرز العديد من التفاصيل الدقيقة وتعبيرات الوجوه ، مما يدل على المقدرة الفنية الكبيرة التى تمتعت بها مجموعة المصورين الذين ساهموا فى إنجازها ، ويأتى فى مقدمتهم المصور عثمان الفنان المتمكن من خطوطه وألوان فرشاته .

وفى عهد السلطان محمد الثالث (١٠٠٤ ـ ١٠١٢هـ / ١٥٩٥ ـ ١٦٠٣م) صورت نسخ أخرى من مخطوط (زبدة التواريخ) والتى صارت تعرف فيما بعد بأسماء أخرى مثل «سلسلة نامة» أو «سبحة الأخيار» نظراً لاشتمالها على جداول مصورة توضح نسب الأسرة العثمانية . ومعظم هذه الجداول تبدأ فى الغالب بآدم . ويذكر (ارنولد ـ Arnold) أن شريف شافعى الذى عاش فى فترة السلطان سليمان

---

(١) Renda (G.) New Light on the Painters of the Zudbdet al Tawarikh in the Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul, Congrés International d Art Turk Editions de la Université de Provence 1976 p.p. 183 - 200.

القانونى هو مبتكر هذه الجداول [1] .

وقد اتخذت هذه الجداول فى البداية شكل لفائف (درج) [2] ثم تطورت بعد ذلك واتخذت شكل المخطوط ، وقد أعطى ذلك الفنان الحرية التامة فى تصوير أى من الأشخاص الذين وردت أنسابهم فى الشجرة ، إذ يتضح لنا عند مشاهدة صفحات هذه المخطوطات أن الخطاط لم يترك أماكن للمصور ليقوم بالرسم فيها ، وإنما كان المصور والخطاط يعملان سويا فى وقت واحد ، وبالتالى لم يكن الفنان مترددا عندما قام بتمثيل صور الأنبياء والخلفاء وحكام العالم الإسلامى والسلاطين العثمانيين حتى عهد السلطان محمد الثانى من واقع خياله الفنى [3] داخل دوائر صغيرة متوالية قد تكون مذهبة فى بعض الأحيان [4] .

وَقد وصلنا من كتب الأنساب مخطوط يرجع إلى عهد السلطان محمد الثالث .

---

(١) Arnold (T.), Painting in Islam, p. 96.

نستطيع أن نقول أن فنا أدبيا تاريخيا نشأ فى عهد السلطان سليمان القانونى وهو تدوين التاريخ نظما أو نثرا سواء تاريخ الدولة العثمانية بصفة عامة أو عهد سليمان القانونى بصفة خاصة ، وكان يعاون هؤلاء الأدباء جماعة من الخطاطين والرسامين لإخراج هذه التواريخ فى أبهى مظهر.

(٢) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بدرج من هذا النوع به تسلسل نسب سلاطين آل عثمان من آدم إلى السلطان سليم خان . وفى أعلى الدرج مستطيل كتب فى الآية القرآنية «ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة» رقم سجل ١٨٢٢٥ خزانة رقم٢ ، كما يحتفظ متحف قصر المنيل بالقاهرة (سراى الإقامة) الصالون الأزرق بدرج من الورق يبلغ طوله عشرة أمتار كتب فيه أنساب الأنبياء المرسلين من آدم إلى النبى محمد صلوات الله عليه وسلامه، وكذلك أصل وتسلسل سلاطين آل عثمان ، ويرجع تاريخ هذا الدرج إلى القرن ١٢ هـ / ١٨م .

(٣) يصعب أن توجد أى صور أو رسوم شخصية حقيقية للسلاطين العثمانيين قبل عهد السلطان محمد الثانى ، وإن كان الفنان فى تمثيله لصور الأنبياء والخلفاء والحكام المسلمين قد حاول بقدر الإمكان التمييز بين الشخصيات من خلال الملامح والثياب والألوان بما يتفق والواقع التاريخى لعصورهم المختلفه .

(٤) يعتبر هذا الأسلوب من ابتكار المصورين العثمانيين فى نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م) وقد نقله عنهم بعض مصورى الصور الشخصية فى المدارس الفنية الأخرى وخاصة المدرسة المغولية الهندية .

وهو يتكون من جزئين ، يحتوى الجزء الأول على أنساب الأنبياء والخلفاء وبعض أنساب الأسر التى حكمت العالم الإسلامى ، أما الجزء الثانى فيحتوى على أنساب سلاطين آل عثمان حتى عهد السلطان محمد الثالث .

وفى الفترة التى تطور فيها أسلوب التصوير فى البلاط فى تزويق الأعمال التاريخية بالصور وفقاً لأسلوب جديد ومميز [١]، فقد تم نسخ وتزويق عدة نسخ من هذا المخطوط بأسلوب آخر يختلف عن الأسلوب الذى اتبع فى تصوير هذا النوع من الكتب فى عهد السلطان مراد الثالث .

وتشير بداية بعض نسخ هذا المخطوط إلى الأقليم والتاريخ الذى تم فيه إنجازها ، وتحتفظ مكتبة متحف طوبقابى سراى بنسختين من هذا المخطوط ، الأولى نفذت فى بغداد سنة ١٠٠٦ هـ / ١٥٩٧م [٢]، والثانية نفذت فى نفس التاريخ السابق [٣]. كما توجد نسخة ثالثة فى مكتبة تشستر بيتى فى دبلن نفذت فى بغداد فى سنة ١٠٠٦هـ / ١٥٩٨م [٤].

---

(١) تطورت مدرسة التصوير العثمانى فى هذه الفترة من ناحية الموضوع فقد قل تمثيل مناظر المعارك والحصار والجيش والتتويج واستقبال السفراء وزاد الاهتمام برسم الصور التى تمثل الاستقبالات التى كانت تتم فى الدواودين بين السلطان وغيره من رجال الدولة والأمراء والفنانين ومؤلفى المخطوطات ، أما من حيث الأسلوب الفنى فقد قل تمثيل الحوادث العامة المحيطة بكل حادثة ، أى أن كل حادثة عرضية تأتى فى سياق الموضوع أو القصة تظهر منفصلة ، أو بمعنى آخر أصبحت كل تصويرة تمثل حدثاً واحداً ، وينطبق هذا القول على نسخة مخطوط زبدة التواريخ الذى زوق فى عهد مراد الثالث حيث يظهر فى الصورة الواحدة أكثر من صورة شخصية بينما يلاحظ أن النسخة التى ترجع إلى عهد محمد الثالث قد اقتصرت كل صورة من تصاويرها على تمثيل شخص واحد فقط .

(٢) خزانة رقم 1324 .

(٣) خزانة رقم 1521 ، والملاحظ أن هذه النسخ من مخطوط زبدة التواريخ قد تم تزويقها بالصور فى بغداد فى الفترة التى كان فيها العراق يتبع الدولة العثمانية اعتباراً من حملة السلطان سليمان القانونى سنة ١٥٣٣م وحتى نهاية سنة ١٦١٣م حينما حدثت الفتنة بين والى بغداد يوسف باشا ورئيس الشرطة بكر أغا الصوباشى ، وقد انتهت بقتل الصوباشى وعودة العراق سنة ١٦٢٣م للحكم الإيرانى .

(٤) رقم سجل (423)/27 .

وتحتفظ دار الكتب المصرية بالقاهرة بنسخة رابعة من هذا المخطوط لاتحمل تاريخاً ولا اسم المكان الذى نفذت فيه ، وإن كان من الراجح أنها تعود إلى فترة السلطان محمد الثالث إذ تنتهى تصاويرها بصورته الشخصية (١).

وتحتوى هذه النسخة من المخطوط على نص باللغة التركية(٢) يتعلق بتاريخ الأنبياء وبيان طبقه آل عثمان ، ولقد أشار المؤلف فى الصفحة الثالثة قائلاً «عندما أتممت النسخة اسميتها « زبدة التواريخ» ، ويؤكد هذا صحة رأينا فى أن تسمية هذا المخطوط «بشجره النسب» أو «سبحة الأخيار» أو «سلسلة نامة» قد تم فى فترات لاحقة على كتابة المخطوط الأصلى الذى يرجع إلى عهد سليمان القانونى ، والذى قام الناسخ بنسخ العبارة التى تشير إليه وإلى ألقابه والدعاء بدوام سلطنته رغم أن النسخة قد عملت فى عهد السلطان محمد الثالث . (لوحة رقم ٥٨) .

وتحتوى هذه النسخة من كتاب زبدة التواريخ على مجموعة كبيرة من الصور الشخصية يبلغ عددها تسعين صورة مرتبة ترتيبًا تاريخياً ، وهى مرسومة داخل دوائر صغيرة مذهبة بخطوط دقيقة واضحة تنم عن فرشاة فنان متمكن إلى حد كبير من فن رسم الصور الشخصية .

---

(١) تحتفظ دار الكتب المصرية بهذه النسخة تحت رقم ٣٠ تاريخ تركى (خليل أغا) وهى نسخة لم يسبق نشر تصاويرها من قبل ، وعدد أوراقها ١٦ ورقة أى ٣٢ صفحة ، مسطرة الصفحة المكتوبة (١٧) سطراً ، مقاس الورقة ٢٩٫٢ ×١٩٫٣سم ، كانت موقوفة من قبل الأمير خليل أغا على خزانة كتبه الكائنة بمدرسته بجوار المشهد الحسينى كما توضح ذلك الكتابة المدونة على الورقة الأولى (وجه) ونصها «وقف وحبس وسبل هذا الكتاب الشجرة ومشتمل على صور بعض الأنبياء ، والسلاطين العثمانية ، أولهم آدم عليه السلام وآخرهم السلطان محمد خان الغازى فى اثنى عشر صحيفة سعادة الأمير خليل أغا باش اغاى دولتو .... والدة الخديو الأعظم وجعل مستقرة بخزانة كتبه الكائنة بمدرسة سعادته بجوار المشهد الحسينى وقفاً صحيحاً شرعياً لايباع ولايرهن ولايستبدل فمن بدله بعد ما سمعه فإنما إثمه على الذين يبدلونه إن الله سميع عليم إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين تحريراً فى ٥ محرم ٩٣ .

(٢) دون هذا النص على الصفحات من ١-٦ من المخطوط ، وعلى الصفحات رقم ٢٣ ، ٢٤ وقد رأينا إتماماً للفائدة ترجمة هذه النص التركى إلى العربية وإضافته كملحق للدراسة .

وقد حاول هذا الفنان أن يجعل فى كل صفحة من صفحات المخطوط مجموعة من صور الأشخاص الذين تجمع بينهم فترة تاريخية واحدة أو تربطهم أحداث معينه.

وتحتوى الصفحات الأولى من المخطوط من الصفحة السابعة وحتى الصفحة الخامسة عشر على مجموعة من الصور تبدأ بآدم وبعض الملوك القدامى وخاصة ملوك الفرس والترك وتنتهى بالخلفاء الراشدين .

ويهمنا من هذا المخطوط مجموعة الصور التى تلى هذه المجموعة السابقة ، وهى تشغل بقية صفحات المخطوط من الصفحة السادسة عشرة وحتى الصفحة الثامنة والعشرين .

الصفحة السادسة عشر من المخطوط :

مثل الفنان أسفل الصفحة فى الوسط أبومسلم الخراسانى وعن يمينه الإمام الشافعى وعن يساره الإمام أبوحنيفه (لوحة رقم ٥٩) .

ويظهر أبومسلم الخراسانى وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى ثياب فخمة تتألف من غطاء رأس يتكون من شال وطاقية زرقاء اللون وجبة سوداء اللون(١) مبطنة بالفراء تزدان برسوم زهور مذهبة وارتدى أسفلها قفطانا بنى اللون يزدان أيضاً برسوم زهور مذهبة ، وحزام مطرز .

وتمنطق أبومسلم الخراسانى فى جانبه الأيسر بسيف كبير مقوس فى حين يمسك فى يده اليسرى بمنديل .

الصفحة السابعة عشر من المخطوط :

خصص الكاتب والمصور هذه الصفحة من المخطوط للحديث عن «طبقة السامانيون» «وطبقة آل بويه» والخلفاء العباسيين الذين عاصروا هذه الأسر ، وكتب فى الجزء الأيمن من الصفحة فى الركن العلوى داخل منطقة مستطيلة فى ثلاثة

---

(١) إتشح بنو العباس بالسواد واتخذوا اللون الأسود شعارا لهم ، ويغلب هذا اللون على ألوان ثياب داعية قيام دولتهم الفارسى الأصل أبومسلم الخراسانى ، وقد ظل هذا اللون يميز ثيابهم وثياب أتباعهم ومن يلوذ بهم .

عشر سطرا نبذة عن بني العباس ، تلاها إشارة إلى أبي العباس السفاح مؤسس دولة بني العباس وإلى صورته المرسومة أسفل هذا الجزء .

ويظهر أبوالعباس في هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية في وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة سوداء [1] مدورة لطيفة لها طرف (عذبه) تتدلى خلف الظهر وهي مرسلة من أعلى العمامة إلى أسفلها ، وجبة بنية اللون مبطنة بالفراء تزدان برسوم زهور يرتدى أسفلها قفطاناً بني اللون أيضا ، وحزاماً من الحرير أصفر اللون .

ويبدو أبوالعباس وقد رفع يده اليمنى إلى أعلى في حين يضع يده اليسرى على فخذه ، وقد غلب على لحيته الكثيفة وشاربه اللون البني .

وقام الفنان في نفس الجانب من الصفحة برسم صورة للخليفة هارون الرشيد وهو يجلس الجلسة الشرقية وقد أمسك في يده اليسرى بمنديل (لوحة رقم ٦٠) وصورة للخليفة المأمون وهو يمسك بين يديه بكتاب .

ويلاحظ أن كلاهما يرتدى ثياب تتشابه من حيث الشكل واللون وثياب الخليفة أبي العباس السّفاح .

وأسفل طبقة السامانيون بوسط الصفحة أشار الكاتب إلى أصلهم الفارسي من بلخ، وأن جدهم هو سامان من أسرة نبيلة تنتسب إلى بهرام جور ، وأن الخليفة المأمون قد عرف منزلتهم وعين أولاد اسد بن سامان الأربعة ولاة على سمرقند وفرغانه والشاش وهراة .

ويوجد أسفل هذه الإشارة صورة لأسد بن سامان يظهر فيها وهو يجلس الجلسة الشرقية في وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى تاجاً وقفطاناً أصفر اللون قصير الأردان ، أسفله قميص أزرق اللون وحزام من الجلد يتكون من قطع مستديرة صغيرة وأخرى مستطيلة الشكل .

ويميل وجه أسد بن سامان إلى الاستدارة ، كما تعكس ملامحه سمات تركية

---

(١) يلاحظ أن معظم عمائم وثياب الخلفاء العباسيين في هذه النسخة من المخطوط مرسومة باللون الأسود .

مغولية واضحة رغم أصله الفارسى . (لوحة رقم ٦١) .

وفى الجزء الأيسر من الصفحة وأسفل الإشارة إلى طبقة آل بويه قام الفنان برسم صورة لشخص وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة كبيرة تتكون من شال أبيض اللون وطاقيه زرقاء وفرجيه حمراء اللون لها حاشية سوداء اللون تزدان برسوم نباتية مذهبه وقد ارتدى أسفلها قفطاناً أزرق اللون وحزاماً أصفر اللون .

وتذكرنا الهيئة التى مثل بها هذا الشخص بالهيئة التى كنا نراها فى صور السلاطين العثمانيين ، والراجح أن يكون هذا الشخص هو عضد الدولة أقدر أمراء بنى بويه . (لوحة رقم ٦٢) .

الصفحة الثامنة عشر من المخطوط :

قام الفنان فى الجانب الأيسر من هذه الصفحة باستكمال رسم بعض الصور لخلفاء بنى العباس ضمن السلسلة التى بدأها الكاتب عن هؤلاء الخلفاء فى الصفحة السابقة حيث تشاهد صورة للخليفة العباسى المنتصر ، وأخرى للخليفة العباسى المكتفى (شكل رقم ٢٠) بينما رسم أسفل النص المتعلق بطبقة «الغزنويون»[١] صورة لبلكاتكين[٢] (لوحة رقم ٦٣) .

ويظهر هذا المملوك التركى الأصل فى هذه الصورة وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة تتكون من شال أبيض ينتهى بعذبه وطاقية زرقاء اللون ، وقفطانا برتقالى اللون .

ويبدو بلكاتكين وقد رفع يديه إلى أعلى قليلاً وكأنه فى محادثه ، وتدل قسمات

---

(١) تنقسم الدولة الإسلامية التى أقيمت فى غزنة إلى قسمين قسم بنى آلب تكين وقسم بنى سبكتكين .

(٢) تولى مقاليد الأمور فى غزنة عقب وفاة أبى إسحق ابن آلب تكين سنة ٣٥٥هـ ، ٩٦٦م ، وهو مملوك تركى من مماليك آلب تكين ومن كبار موظفيه ، وكان قد خدم فى بلاط السامانيين مدة طويلة وقد سك عملته لأول مرة فى غزنه سنة ٣٥٩هـ . سليمان (أحمد السعيد) تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ص ٥٨٨ .

وجهه على أنه فى سن الشباب .

وفى المساحة أسفل النص المتعلق بطبقة «بنى سبكتكين» قام الفنان برسم صورة لسبكتكين وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى تاجاً مذهبا مثبتاً فى مقدمته ريشة ، وقفطاناً قصير الأردان أصفر اللون أسفله قميص أحمر اللون ، وحزاماً أزرق اللون (لوحة رقم ٦٤) .

وقد اهتم المصور بإبراز ملامح وجه سبكتكين وخاصة الشارب واللحية المشذبة والأنف المستقيم ، ورغم أن هذه الملامح توحى بالأصل التركى لسبكتكين إلا أن بعض الروايات تشير إلى انحداره من أصول فارسية ساسانية ، ولعل هذا الأمر هو الذى حدا بالمصور فى تمثيله فى هذه الصورة وهو يرتدى تاجاً من الذهب .

أما فى نهاية الصفحة فتوجد صورة تمثل أبا المظفر بهرام شاه ابن خسرو ملك (ملكشاه) آخر الغزنويين [1] . (لوحة رقم ٦٥)

ويظهر بهرام شاه وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد رفع قدمه اليسرى إلى أعلى قليلاً وقد أمسك فى يده اليمنى بكتاب مفتوح يقرأ فيه .

ويرتدى بهرام شاه فى هذه الصورة عمامة تتكون من شال أبيض ينتهى بعذبة وطاقية صفراء اللون مثبتاً فى مقدمتها ريشة كبيرة وجبة زرقاء اللون تزدان برسوم زهور ويرتدى أسفلها قفطاناً ضيق الأردان أحمر اللون يزدان بزخرفة بهيئة السحب الصينية وحزاماً من قطع الجلد أصفر اللون .

ومن الملاحظ أن الفنان قد حاول فى هذه الصورة إبراز بعض الملامح التى تكتسب نوعا من الخصوصية ، مثل الوجه المستدير ، والعيون اللوزية ، والأنف المستقيم، والشارب الخفيف ، واللحية المشذبة ، كلها تعكس بطبيعة الحال ملامح الوجوه التركية .

---

(١) استطاع الغوريون القضاء على الدولة الغزنوية ووقع اخر الغزنويين خسرو ملك أسيراً فى أيديهم سنة ٥٧٩هـ (١١٨٣م) وسيق هو وولده بهرام شاه إلى قلعة بلروان حيث أعدما بها .
سليمان (أحمد السعيد) المرجع السابق ص ٥٩١ .

الصفحة التاسعة عشرة من المخطوط :

يظهر فى الجانب الأيسر من هذه الصفحة مجموعة من صور الخلفاء العباسيين تمثل الخليفة المستكفى والخليفة القائم (شكل رقم ٢١ ، ٢٢) وقد سبق الإشارة إلى أن رسوم خلفاء بنى العباس فى هذا المخطوط تتشابه مع بعضها البعض بصورة واضحة عدا بعض الاختلافات البسيطة فى الملامح التى صاغها الفنان من خياله الفنى معتمدا فى ذلك أحياناً على الواقع التاريخى .

وفى الركن العلوى الأيمن من هذه الصفحة أسفل طبقة «السلاجقة» قام المصور برسم بعض الصور الشخصية ، وهى تبدأ بصورة تمثل «سلجوق» الذى مثل بهيئة شخص ملتح يجلس القرفصاء وقد ارتدى عمامة تتكون من شال أبيض ينتهى بعذبة وطاقية صفراء اللون ، وقفطاناً أزرق اللون ، وحزاماً أحمر اللون ، ويلى هذه الصورة صورة تمثل السلطان سنجر الذى مثل بهيئة شاب يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة تتكون من شال أبيض ينتهى بعذبة وطاقية صفراء اللون مثبتاً فى مقدمتها ريشة ، وجبة صفراء اللون يرتدى أسفلها قفطاناً أحمر اللون وحزاماً أصفر اللون .

وتنتهى هذه الصور بصورة تمثل الملك أبوالفتح ملكشاه الأول ، الذى رسمه الفنان وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعه ثلاثية الأرباع وقد ارتدى جبة حمراء اللون وارتدى أسفلها قفطاناً أزرق اللون ، ويضع على رأسه تاجاً مذهباً (لوحة رقم ٦٦) .

الصفحة العشرون من المخطوط :

خصص الكاتب هذه الصفحة للحديث عن «طبقة جنكيزخان» الذى يبدأ به تاريخ المغول فى حين ظل يسجل فى الجانب الأيمن من الصفحة سلسلة نسب خلفاء بنى العباس التى تخللها صورة للخليفة الناصر الذى مثل بهيئة تدل على تقدمه فى السن وصورة للخليفة المستعصم .

ويظهر فى منتصف الصفحة صورة تمثل قايدون خان الذى مثل وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى قفطاناً بدون أردان أحمر اللون يزدان برسوم الأزهار ، أسفله قميصاً أحمر اللون أيضاً ، وتمنطق بحزام من الجلد

أصفر اللون ، ويضع على رأسه غطاء رأس مغولى الطراز يتكون من جزئين سفلى عبارة عن قبعة مثبت فى مقدمتها مجموعة من الريش وعلوى بهيئة قلنسوة بيضاوية الطرفين من الفراء .

وقد أظهر المصور عناية خاصة فى رسم سحنة قايدون خان محاولاً إكسابها ملامح الوجوه المغولية . (لوحة رقم ٦٧) .

وفى نهاية الصفحة قام الفنان برسم صورة لجنكيز خان وهى لاتختلف كثيراً عن صورة قايدون

الصفحة الواحدة والعشرون :

استكمل الكاتب فى هذه الصفحة الحديث عن نسل جنكيزخان وسلسلة الدول التى تشعبت من أولاد جنكيزخان .

ونجد فى وسط الصفحة صورة تمثل تولوى خان الذى يظهر وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد ارتدى قفطاناً أحمر اللون ، وقميصاً أسفله أحمر اللون أيضاً ، وحزاماً من الجلد مكوناً من قطع صغيرة بوسطة حلية مستديرة وقد شاع استخدامه عند المغول ويظهر دائماً فى تصاويرهم ، ويضع على رأسه قلنسوة مرتفعه . (لوحة رقم ٦٨) .

والملاحظ أن المصور لم يكن موفقاً فى إبراز شخصية تولوى الحربية ، ذلك أنه كان وزيراً لشئون الحرب فى دولة أبيه جنكيزخان ، وحكم أولاده من بعده (شعبة تولوى) كثير من المناطق فى منغوليا وإيران ، ويتضح ذلك فى تمثيله لتولوى بوجه حليق وشعر طويل ينسدل خلف الرأس وقد أمسك فى يده اليسرى بكأس وفى يده اليمنى بقنينة ذات رقبة طويلة .

الصفحة الثانية والعشرون :

انتهى الكاتب والمصور فى هذه الصفحة من بيان بقية سلسلة أولاد جنكيزخان ، وقام المصور فى أعلى هذه الصفحة برسم صورة لهولاكوخان وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد ارتدى قفطاناً قصير الأردان أخضر اللون

وارتدى أسفله قميصاً أزرق اللون وغطاء رأس وحزاماً يشبهان مثيلاهما فى صور قايدون وجنكيزخان وأباقاخان (لوحة رقم ٦٩) (شكل رقم ٢٣ ، ٢٤) .

ويبدو هولاكو فى هذه الصورة وقد رفع يده اليمنى إلى أعلا قليلاً فى حين يمسك فى يده اليسرى بمنديل ، وتظهر سحنته الملامح المغولية خاصة الشارب الرفيع واللحية المدببة عند الذقن والعيون المسحوبه .

وفى أسفل الصفحة قام الفنان برسم صورة تمثل أباقا خان الذى يظهر وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى غطاء رأس وثياباً تتشابه مع مثيلاتها فى صور خانات المغول وإن امتازت الجبة التى يرتديها بزخارفها التى تتألف من عنصرزخرفى متكرر بهيئة طائر البط .

ويلاحظ أن ملامح أباقاخان تدل على تقدمه فى السن وخاصة لحيته التى يغلب عليها البياض . (لوحة رقم ٧٠) .

ثم خص الكاتب الصفحة الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين من المخطوط بالحديث عن قيام الدولة العثمانية والظروف التى أحاطت بنشأتها ، وفى الركن الأيسر السفلى من الصفحة الرابعة والعشرين قام الفنان برسم صورة للسلطان عثمان خان غازى مؤسس الدولة ، ثم تلاها فى الصفحة الخامسة والعشرين وحتى الصفحة الثامنة والعشرين برسم بقية صور سلاطين آل عثمان بواقع ثلاث صور فى كل صفحة وهى تنتهى بصورة السلطان محمد الثالث (اللوحات من ٧١ ـ ٨٣) ، (الأشكال من ٢٥ ـ ٣٢) .

ويلاحظ تأثر الفنان الذى قام برسم هذه المجموعة من صور السلاطين العثمانيين بالأسلوب الفنى الذى اتبعه نقاش عثمان فى رسم صور سلاطين الدولة العثمانية فى كتب القيافات وزبدة التواريخ .

ويتضح ذلك بجلاء فى الأسلوب الذى اتبع فى التعبير عن أوضاع السلاطين وطريقة جلستهم وثيابهم وأغطية رؤسهم وملامح سحنهم والخلفيات التى تظهر وراءهم ، بل وفى التعبير أيضاً عن ظاهرة إمساكهم بالمناديل أو الزهور . وتكمن

أهمية هذه النسخة من مخطوط زبدة التواريخ التى تم تزويقها فى عهد السلطان محمد الثالث فى عدة نواح :

أولاً : على الرغم من أن معظم صور هذه النسخة بخلاف صور سلاطين آل عثمان ابتداء من صورة الفاتح قد صاغها الفنان من خياله ، إلا أنها تتميز بتنوع واضح فى الثياب والزخارف وأغطية الرءوس والأوضاع ، وفى التعبير عن الحركات ، وقد حاول المصور بقدر الإمكان أن يجعل هذه العناصر المختلفة مطابقة للطراز السائد فى الفترة التاريخية التى عاشها صاحب الصورة ، ومن المحتمل أن يكون مصور هذا المخطوط قد استعان فى ذلك ببعض تصاوير المخطوطات التى ترجع إلى ماقبل مدرسة التصويرالعثمانى.

ثانياً : حاول المصور تزويد هذه النماذج من الصور الشخصية التاريخية ببعض الواقعية عن طريق الاهتمام بالتعبير عن أوصاف الشخص الممثل وكذلك ربطه بالأحداث التاريخية الهامة فى حياته ، ومن غير المستبعد أن يكون هذا المصور قد استعان فى ذلك بكتب السير والتراجم والتاريخ .

ثالثاً : من المرجح أن يكون مصور هذه النسخة من مخطوط زبدة التواريخ أحد تلاميذ المصور نقاش عثمان الذى نهج على منواله كثير من المصورين فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) خاصة وأن ملامح أسلوبه تبدو واضحة فى مجموعة صور سلاطين آل عثمان .

رابعاً : اعتماد مصور هذه النسخة من مخطوط زبدة التواريخ فى رسم مجموعة الصور الشخصية التى تخص سلاطين آل عثمان والتى تبدأ بصورة عثمان الأول وتنتهى بصورة محمد الثالث على النقل من نماذج سابقة وخاصة كتب القيافات وزبدة التواريخ التى ترجع الى عهد السلطان العثمانى مراد الثالث .

خامساً : تعكس صور هذه النسخة أسلوبا أصيلاً وناضجاً فى مدرسة التصوير العثمانى لم نألفه من قبل كان له تأثيره على بعض مصورى الصور الشخصية ليس فى تركيا فقط ، وإنما فى مدارس التصوير الأخرى وخاصة المدرسة المغولية الهندية .

ومن المخطوطات الهامة التى يعود تاريخها إلى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية)

واحتوت على صور شخصية نسخة من مخطوط «مشاعر الشعراء [1] لعاشق جلبي» [2].

وتتميز هذه النسخة [3] باستخدام التذهيب بكثرة في تصاويرها وربما تكون النسخة الأصلية أو نسخة تمت في نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م) [4].

وتكمن أهمية مخطوط مشاعر الشعراء إلى جانب أنها تحتوى على ترجمة لعدد ٢٤٢ شاعراً ، وإلى جانب وصفها لتواريخ الشعراء وأعمالهم وأساليبهم الفنية ، في أنها تشعرنا بالمحيط النفسى والاجتماعي لكل شاعر ، وتزداد هذه الأهمية وضوحاً حينما يورد المؤلف الأماكن التى كانوا يجتمعون فيها مثل الحدائق والحانات والحمامات والمحلات والتكايا ، كما أنها تزودنا ببعض المعلومات المهمة عن الخطاطين وفن الخط

---

(١) محفوظة بين كتب وقف على أميرى افندى فى المكتبة الوطنية باستانبول ، نشريات القسم المنظوم على أميرى أفندى ومقيدة برقم ٧٢٢ .

(٢) من شعراء القرن العاشر الهجرى (١٦م) ومن كتاب تراجم الشعراء التى تعرف باسم «تذكرة الشعراء» ، وكتابة التذكرة لها مكانتها المرموقة فى تاريخ الأدب التركى العثمانى ، وهى تعبير يستخدم بخصوص الكتب المتعلقة بتراجم حال الشعراء ، واسم عاشق چلبى الحقيقى بير محمد وعاشق هو مخلصه فى الشعر ، ولد فى بورصة سنة ٩٢٧هـ / ١٥٢٠م وتتلمذ على يد أساتذه عصره فى الأدب ، كما أقام صداقات عديدة مع معاصريه من الشعراء والأدباء ، عين ناظراً لأوقاف السلطان الأميرية فى بورصه ثم نقل إلى استانبول حيث شغل وظيفة قاضٍ فى عدة أماكن ، وبدأ فى هذا الوقت كتابه «تذكرة الشعراء» ، كما قدم بعض الأشعار إلى السلطان سليم الثانى تخليداً لذكرى انتصاره فى الدانوب ، وأكمل فى هذه الفترة «مشاعر الشعراء» ، كما قدم بعض الأشعار إلى الصدر الأعظم محمد صوقللو باشا والتى من أجلها عين قاضياً فى اسكوب وظل فى هذا المنصب حتى توفى سنة ٩٨٠هـ / ١٥٧٢م .

(٣) تحتوى هذه النسخة على ثلاثمائة وثمان وثمانين صفحة ، والصفحات الأحدى عشرة الأولى تمثل إضافة متأخرة إذ تبدو مكتوبة بخط مغاير للخط المستخدم فى كتابة بقية المخطوط ، وكذلك الزخارف المذهبة التى تزين أعلاها . ومقاس الصفحات ٢٤٫٥ × ١٥سم ومسطرة كل صفحة ٢٣ سطراً ، وهى مكتوبة بخط رقعة جميل على ورق عباد الشمس الهندى ذى اللون الأصفر .

(٤) الراجح أن تكون هذه النسخة قد زوقت فى عهد السلطان مراد الثالث إذ أن الأسلوب الفنى الذى يسود تصاويرها يتشابه إلى حد كبير مع أسلوب تصاوير مخطوطات هذه الفترة .

والموسيقى والآلات الموسيقية فى ذلك الوقت .

وتحتوى هذه النسخة على عدد ٧٤ صورة شخصية لشعراء ، غير أن نصف عدد هذه الصور أو أكثر ممزق وفى حالة سيئة [١].

وتتجلى أهمية هذه الصور فى أنها تعكس ملمحاً ديموقراطياً لدى بعض مصورى الصور الشخصية فى العصر العثمانى ، وتدل على أنهم لم يقتصروا على رسم الصور الشخصية للسلاطين والوزراء والقواد العسكريين ؛ بل اهتموا أيضا بعمل صور شخصية لطبقات أخرى فى المجتمع العثمانى كان لها دورها فى الحياة السياسية والثقافية .

كما تتجلى أهمية هذه المجموعة من صور الشعراء العثمانيين فى الأسلوب الفنى الذى اتبعه المصور فى رسمها حيث كان صادقاً إلى أبعد الحدود فى رسم ملامح كل شاعر والتعبير عن اتجاهاته الأدبية والظروف التى عاشها حتى إننا نكاد نحس من خلال هذه الصور بحبهم وآلامهم وكرههم وعشقهم وحياتهم المليئة بالأحداث ، ولاشك أن هذه النسخة من مخطوط «مشاعر الشعراء» جاءت مصدراً قيماً بالكلمة والصورة لشعراء القرن العاشر الهجرى (١٦م) وانعكاساً واضحاً للأساليب الفنية التصويرية التى عرفتها مدرسة التصوير العثمانى عند نهاية القرن العاشر الهجرى / ١٦م .

وتمثل الصور الشخصية الأربعة الأولى فى هذا المخطوط السلاطين العثمانيين الشعراء وأولهم السلطان بايزيد الأول (لوحة رقم ٨٤) وثانيهم السلطان محمد الفاتح (لوحة رقم ٨٥) وثالثهم السلطان سليم الأول (لوحة رقم ٨٦) ورابعهم السلطان سليمان القانونى (لوحة رقم ٨٧) والملاحظ أن الأسلوب المتبع فى رسم هذه الصور الشخصية السابقة متأثراً إلى حد كبير بالأسلوب الفنى الذى ابتكره نقاش عثمان فى تمثيل السلاطين العثمانيين فى مخطوط «القيافات» وذلك من حيث تمثيل السلاطين وهم جالسون الجلسة الشرقية داخل حنايا معقودة وقد أسندوا ظهورهم على الوسائد ، وإن كانت صور مخطوط مشاعر الشعراء تبدو أكثر ثراء وفخامة إذ استعمل التذهيب بكثرة فى الملابس والأثاث وفى زخارف كوشات العقود بالإضافة إلى تزيين

---

(١) يبلغ عدد الصور التى فى حالة جيدة ستاً وعشرين صورة .

صدور الحنايا برسوم طبيعية تتألف من أفرع نباتية وأزهار وأشجار مرسومة بأسلوب واقعى بدلاً من الزخارف التى تأخذ هيئة الفسيفساء والبلاطات الخزفية .

كما يلاحظ أيضاً أن العقود المسطحة التى تعلو الحنايا تبدو أكثر اتساعا فى صور مخطوط مشاعر الشعراء وقد نتج عن ذلك ضخامة حجم السلاطين فقد كان على المصور أن يوائم بين المساحة التى توجد أسفلها وبين حجم صاحب الصورة .

وعلى الرغم من تنوع الألوان المستخدمة فى تصاوير هذا المخطوط إلا أنها لاتمتاز بالصفاء واللمعان ، وربما نتج ذلك عن تعرض المخطوط للتلف فى بعض الفترات .

وفى الصفحة رقم (٣٩) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «عاشق چلبى» مؤلف هذا العمل بوصفه شاعراً وليس مؤلفاً أو مورخاً . (لوحة رقم ٨٨) .

ويشاهد هذا الشاعر فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع على سجادة من طراز عشاق ذات البخارية ، وقد استند على وسادة برتقالية اللون أسفل حنية معقودة بعقد من طراز بورصه ، وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة ترتفع باستدارة ، وجبة زرقاء اللون وارتدى أسفلها قفطاناً أخضر اللون وحزاماً أبيض اللون (شكل رقم ٣٣) .

ويبدو عاشق چلبى وقد أمسك فى يده اليمنى بكتاب مفتوح يرفعه إلى أعلى قليلاً فى حين يظهر أمامه كرسى للقراءة من الخشب المطعم بالصدف يذكرنا بأشكال كراسى المصاحف العثمانية التى وصلتنا من هذه الفترة .

ويلاحظ أن المصور قد أضفى على ملامح هذا الشاعر علامات التقدم فى السن عن طريق إظهار لحيته البيضاء . وإن كان تكوينه الجسمانى يميل إلى البدانة .

وفى الصفحة رقم (٤٠) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «على شير نوائى» وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع داخل إيوان يصعد إليه بدرج وقد ارتدى عمامة بيضاء وقفطاناً أزرق قصير الأردان وشالاً أبيض اللون (شكل رقم ٣٤) ويبدو على شيرنوائى وقد أمسك فى يده اليمنى بكتاب بينما يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً . (لوحة رقم ٨٩) .

وقد اهتم المصور برسم زخارف البلاطات الخزفية التى تزين واجهة الإيوان وكذلك الأجزاء السفلية من جدران الفناء المطل عليه ، بالإضافة إلى غلمان القصر الذين يشاهد ثلاثة منهم فى خلفية الصورة .

ويلاحظ أن المصور فى هذه الصورة قد اهتم بالتعبير عن العمق وعن المنظور فى رسم العناصر المعمارية المختلفة مثل الدرج والأعمدة والعقود .

وفى الصفحة رقم (٥٠) رسم المصور صورة شخصية للشاعر أحمد باشا ابن ولى الدين أوغلو ، وهو وزير السلطان محمد الفاتح ويعتبر شاعر الزخرف ، وكانت قصائده كالحلل المبرقشة ، ولذا نجد المصور يمثله وهو يجلس الجلسة الشرقية داخل جوسق يصعد إليه بدرج ثلاثى تحيط به الأشجار المزهرة (لوحة رقم ٩٠) .

ويرتدى أحمد باشا عمامة بيضاء كبيرة وفرجيه خضراء اللون ويرتدى أسفلها قفطاناً أحمر اللـون يزدان بزخارف مذهبة تتألف من وحدات من الزخرفة العربية المورقة .

ويبدو هذا الشاعر فى الصورة وقد أمسك فى يده اليمنى بكتاب مفتوح يقرأ فيه بينما يمسك فى يده اليسرى بمنديل .

ويلاحظ أن المصور قد مثل الشاعر أحمد باشا وهو فى سن الشباب ، ويدل على ذلك ملامح وجهه ولحيته وشاربه اللذان يغلب عليهما السواد وإن بدا جسده نحيلاً . ويزين صدر الحنية رسوم نباتية تتألف فى القسم العلوى من جذوع أشجار تخرج منها أفرع نباتية وفى القسم السفلى من رسوم أفرع نباتية مزهرة .

وفى الصفحة رقم (٥٣) رسم المصور صورة شخصية للشاعر أحمد چلبى وهو من الشعراء العلماء ، ويشاهد هذا الشاعر وهو يجلس القرفصاء داخل حجرة وقد أمسك بسبحة بين يديه (لوحة رقم ٩١) .

ويرتدى أحمد چلبى عمامة بيضاء كبيرة لها عذبة طويلة تنسدل على الكتف وفرجيه بنية اللون ويرتدى أسفلها قفطانا ذا لون بنى فاتح .

ويظهر فى الركن الأيمن من الحجرة دولاب حائطى به مجموعة من الكتب والمخطوطات وساعة رملية ، وبجانبه كرسى مستطيل من الخشب المطعم بالصدف

يعلوه إبريق ومقلمه .

والملاحظ أن المصور قد مثل هذا الشاعر وهو فى مرحلة متقدمة من العمر إذ تبدو لحيته وقد غزاها الشيب .

وفى الصفحة رقم (٦٢) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «اسحق چلبى» وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع داخل جوسق وقد ارتدى جبة بنية اللون وقفطاناً أحمر اللون وشالاً من الحرير أبيض اللون (لوحة رقم ٩٢) .

ويشاهد إسحق چلبى فى هذه الصورة وقد خلع شال عمامته الذى يظهر فى مقدمة الصورة موضوعاً أمامه فى حين يضع على رأسه طاقية صغيرة .

وقد نجح المصور فى إكساب سحنة هذا الشاعر ملامح خاصة ومميزة تتمثل فى العيون اللوزية ، والأنف المستقيم ، واللحية المشذبة ، والشارب البهلوانى الشكل .

وفى الصحفة رقم (٦٦) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «اصولى» وهو من الشعراء الذين تميزوا بأشعارهم الصوفية ، ويبدو هذا الشاعر وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع داخل جوسق وقد ارتدى عمامة كبيرة تتكون من شال أبيض اللون وطاقية خضراء وفرجية زرقاء اللون أسفلها قفطاناً رمادى اللون (لوحة رقم ٩٣) .

ويشاهد أصولى فى الصورة السابقة وقد أمسك فى يده اليمنى بكتاب فى حين يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً .

وقد حاول المصور إبراز شخصية هذا الشاعر الذى عاش حياة منطوية كلها ألم ، وذلك عن طريق تعبيرات ملامح وجهه ونظراته الحزينة .

وفى الصفحة رقم (٦٩) رسم المصور صورة شخصية للشاعر أميرى چلبى «وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع داخل حنية معقودة بعقد من طراز عقد بورصه ، وقد ارتدى قفطاناً بنى اللون وشالاً أبيض اللون ، واستند على وسادة بيضاء اللون مزينة برسوم زهور حمراء اللون (لوحة رقم ٩٤) .

ويرى أميرى چلبى فى هذه الصورة وقد أمسك فى يده اليمنى بديوان يقرأ منه بعض الأشعار ، وعبر المصور عن ذلك بنجاح عن طريق حركة الرأس واتجاه العينين .

وتدل ملامح وجه هذا الشاعر وخاصة لحيته البيضاء والتجاعيد التى تظهر فى جبهته على أن المصور قد رسمه وهو فى مرحلة متقدمة من العمر .

وتتسم خلفية هذه الصورة بالبساطة وعدم الإسراف فى الزخارف مقارنة بغيرها من الصور السابقة ، واكتفى الفنان برسم نافذة من الزجاج المعشق فى الجص فى صدر الحنية .

وفى الصفحة رقم (٧٩) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «باقى» الذى ذاع صيته فى عصره فى كل أنحاء العالم الاسلامى . (لوحة رقم ٩٥)

ويشاهد باقى فى هذه الصورة وهو يجلس داخل إيوان بصحبة صديقين من استانبول ، وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء اللون ، وفرجيه خضراء اللون أسفلها قفطان أبيض اللون وشال أزرق اللون، بينما يجلس صديقاه فى الجانب الأيسر من الصورة وقد أمسك أحدهما بديوان يقرأ فيه .

وقد نجح المصور فى التعبير عما يدور فى هذه الجلسة الأدبية من نقاش عن طريق النظرات وحركات الأيدى وفى رسم العناصر المعمارية والتحف الفنية بواقعية مثل الدرج الذى يصعد به إلى الإيوان والكسوة الخزفية والشبابيك المصنوعة من الجص ، وكذلك كرسى القراءة والإبريق المعدنى .

وفى الصفحة رقم (٩٣) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «جلالى» وهو يجلس على تخت فى حديقة يحيط بها سور مقسم إلى مستطيلات يزين أعلاها شريط من الكتابة داخل بحور يقرأ منه «مبارك سعادات مرحوم جلالى» وذلك باللون الأحمر على أرضية زرقاء ، ويتوج هذا السور صف من الشرافات المدرجة لوحة رقم ٩٦) ، وتظهر فى أعلى الصورة أشجار الحديقة بينما يوجد فى أسفلها مجموعات من حزم الحشائش النباتية والأزهار موزعة توزيعاً زخرفياً .

ويشاهد جلالى فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء اللون وفرجيه زرقاء اللون وارتدى أسفلها قفطاناً أخضر اللون مزيناً بزخارف مذهبة وقد أمسك فى يده اليسرى بصحيفة يقرأ منها أبيات من الشعر بينما يضع يده اليمنى على ركبته .

ويظهر في يسار الصورة شخصان يستمعان لما يلقيه جلالى من أشعار فى اهتمام بالغ ، وقد أحدث الفنان بينهما نوعا من التباين إذ رسم أحدهما وهو ملتحى والآخر بوجه حليق ، بالإضافة إلى ارتداء الشخص الذى يقف إلى الداخل قفطاناً أبيض اللون فى حين يرتدى الشخص الآخر قفطاناً أحمر اللون .

ويشاهد فى يمين الصورة حاجب يمسك فى يده بمروحة مستديرة لها يد طويلة وقد ارتدى عمامة بيضاء اللون وقفطاناً أحمر اللون .

ومن الملاحظ أن صورة هذا الشاعر صاغها الفنان من خياله الفنى ذلك أن جلالى يعتبر من شعراء القرن التاسع الهجرى (١٥م) .

وفى الصفحة رقم (٩٦) رسم المصور صورة شخصية تمثل الشاعر «جم سلطان»[١] وهو يجلس داخل جوسق الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وأمامه اثنان من غلمان القصر . (لوحة رقم ٩٧) .

والملاحظ أن هذه الصورة للشاعر السلطان جم تتشابه بوضوح من حيث السحنة وتعبيرات الوجه والثياب مع صورته التى وصلتنا من القرن (٩هـ / ١٥م) والتى قام برسمها فنان أوربى [٢].

وفى الصفحة رقم (١٢٦) رسم المصور الشاعر حليمى وهو يلقى الشعر فى حضرة السلطان سليم الأول فى حديقة القصر (لوحة رقم ٩٨) .

ويشاهد فى يمين الصورة السلطان سليم الأول وقد جلس على عرشه وخلفه اثنان من جند الانكشارية ، بينما يشاهد فى يسار الصورة الشاعر حليمى وقد جلس القرفصاء على سجادة وخلفه اثنان من غلمان القصر .

وقد وفق المصور فى رسم صورة السلطان سليم الأول حيث إنها تتشابه تماماً مع غيرها من صوره الشخصية ، كما وفق أيضاً فى التعبير عن حالته النفسية وهو ينصت

---

(١) هو الأمير جم چلبى الابن الاصغر للسطان محمد الفاتح وله ديوان شعر بالفارسية وآخر بالتركية وعن حياته راجع ص٥٧ من الكتاب .
(٢) راجع لوحة رقم ١٦ ، ١٧ .

باهتمام بالغ لأشعار حليمى ، الذى مثله المصور بهيئة شيخ كبير ذى لحية بيضاء كثيفة .

وفى الصفحة رقم (١٢٧) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «حمدى چلبى» وهو يجلس على تخت الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة بيضاء اللون وعباءة زرقاء اللون وارتدى أسفلها قفطاناً أخضر اللون وشالاً أبيض اللون، ويمسك حمدى چلبى فى يده اليمنى بمنديل فى حين يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً (لوحة رقم ٩٩) .

ويقف أمام حمدى چلبى فى الجانب الأيسر من الصورة أحد غلمان القصر وهو ينصت باهتمام بالغ لأشعار هذا الشاعر .

وفى الصفحة رقم (١٣٨) رسم المصور صورة تمثل الشاعر يوسف سينچاق وهو يجلس فى الخلاء على سجادة كبيرة فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة وقفطاناً أحمر اللون وشالاً أبيض اللون (لوحة رقم ١٠٠) .

ويشاهد هذا الشاعر وهو يمسك فى يده اليمنى بديوان من الشعر ، فى حين يرفع يده اليسرى إلى أعلى مشيراً بإصبع السبابة وقد جلس أمامه أحد الفتيان يعلمه الشعر .

ويلاحظ فى الصورة السابقة أن المصور رسم الشاعر يوسف سينچاق بوجه حليق وهو فى سن الشباب ، ويلاحظ أيضاً أن التكوين الذى اعتمد عليه فى رسم هذه الصورة يختلف عن التكوينات المستخدمة فى الصور التى تسبقها حيث مثل هذا الشاعر فى منظر خلوى تحيط به التلال والأشجار .

وفى الصفحة رقم (١٥٢) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «لامعى چلبى» وهو يجلس على سجادة من طراز عشاق ذات البخارية فى وضعة ثلاثية الأرباع وذلك أسفل حنية معقودة بعقد من طراز عقد بورصه (لوحة رقم ١٠١) .

ويشاهد لامعى چلبى فى هذه الصورة وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء ترتفع إلى أعلى باستدارة تتكون من شال أبيض اللون وطاقية صغيرة مضلعة حمراء اللون ويتمنطق بشال أخضر اللون .

ويبدو هذا الشاعر وهو يلقى بأشعاره فى حضرة اثنين من غلمان القصر رسمهما المصور فى وضع مفعم بالحيوية والتعبير يوضح بجلاء حالة الانتباه والإنصات التى تصاحب عادة الإنشاد الشعرى .

وتدل ملامح وجه الشاعر لامعى چلبى فى هذه الصورة وخاصة لحيته البيضاء الكثيفة وكذا شاربه والتجاعيد التى تظهر بوضوح حول العينين والجبهة على تقدمه فى السن .

وفى الصفحة رقم (١٨١) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «عماد الدين نسيمى» وهو شارد فى القفار والبرارى (لوحة رقم ١٠٢) .

ويشاهد عماد الدين نسيمى فى هذه الصورة وهو يرتدى عمامة بيضاء وثوباً قصيراً أبيض اللون بدون أردان ، ويضع على كتفه رداء مصنوعاً من فراء الحيوان ويمسك فى يده اليمنى بقربة ماء مصنوعة أيضا من جلد وفراء الحيوان .

ويظهر فى خلفية الصورة فى الجانب الأيمن ثلاث شجيرات ، وفى الجانب الأيسر شجرة جرداء ، وفى الوسط مجموعة من الصخور شكلت بهيئة هرمية ساعدت فى إبراز صورة هذا الشاعر ، فى حين يظهر فى مقدمة الصورة بعض الصخور المتناثرة .

وعلى الرغم أن هذا الشاعر قد عاش فى فترة القرن (٩هـ / ١٥م) إلا أنه من الملاحظ أن مصور مخطوط مشاعر الشعراء قد وفق إلى حد كبير من خلال هذه الصورة فى إبراز شخصية هذا الشاعر الشاذة ، إذ أنه صاحب المذهب الحروفى ، وهى واحدة من الطرق الصوفية المتطرفة التى يؤمن أتباعها بالباطن وليس الظاهر وقد رمى بالكفر وسلخ جلده .

وقد نجح المصور فى التعبير عن ذلك عن طريق تمثيله وهو شارد فى القفار والبرارى بعيداً عن أعين الناس فى تكوين يتناسب مع الموقف ، بالإضافة إلى ثيابه وهيئته وملامح وتعبيرات وجهه التى تعبر بصدق عن حالته النفسية ، وخاصة العيون التى يملؤها الخوف والقلق من المصير الذى سوف يلقاه .

وفى الصفحة رقم (١٥٥) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «لامعى» وهو

يجلس فى الخلاء على سجادة كبيرة من طراز عشاق ذات البخارية وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة وجبة زرقاء وارتدى اسفلها قفطانا أبيض اللون (لوحة رقم ١٠٣) .

ويشاهد لامعى فى هذه الصورة وقد أمسك فى يده اليسرى بديوان من الشعر بينما يجلس أمامه فتى فى حالة إنصات لما ينشده .

ويظهر فى خلفية الصورة رسوم تلال تتخللها شجيرات وسماء تزينها رسوم سحب بهيئة زخرفية .

وفى الصفحة رقم (٢٠٤) رسم المصور صورةً للشاعر المتصوف «سرورى چلبى» وهو يجلس الجلسة الشرقية على سجادة مصنوعة من جلد الحيوان او تتخذ هيئة تشبه جلود الحيوانات داخل فناء مدرسة أو تكية (لوحة رقم ١٠٤) .

ويشاهد هذا الشاعر وقد ارتدى عمامة بيضاء اللون وجبة خضراء اللون أسفلها قفطان بنى اللون ، وقد أمسك فى يده اليمنى بسبحة فى حين يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً ، ويجلس أمام سرورى أحد الشعراء المعاصرين له بينما يتوسطهما كرسى للقراءة مستطيل الشكل وضع عليه ديوان شعر مفتوح ، فى حين يظهر فى الركن الأيسر من الصورة فتى ينصت باهتمام لما يدور بين الشاعرين من حديث .

ويظهر فى خلفية الصورة مصلى البناء الذى يجلس فى فنائه الشاعر سرورى بهيئة إيوان مغطى بقبة يكتنف محرابه زوج من الشماعد المصنوعة من النحاس المطلى بالذهب ، وتزدان واجهته بتجميعات من البلاطات الخزفية .

وفى الصفحة رقم (٢٠٧) قام المصور برسم صورة للشاعر «تاجى زادة سعدى چلبى» وهو يجلس فى الخلاء وحوله مجموعة من الفتيان فى أوضاع وأعمار وثياب مختلفة (لوحة رقم ١٠٥) .

ويشاهد تاجى زاده وقد جلس على سجادة وارتدى عمامة بيضاء اللون وجبة زرقاء اللون أسفلها قفطان أحمر اللون .

وقد نجح مصور مخطوط مشاعر الشعراء من خلال هذه الصورة فى إبراز شخصية هذا الشاعر ومدرسته فى الشعر والتى تقوم أساساً على الشعر التعليمى ، إذ نجده يمثله

وهو يعلم الشعر لبعض الفتية في الخلاء ، حيث يشاهد أحدهم وقد رفع يده لكى يأذن له بالحديث ، في حين يشاهد آخر وهو ينصت لحديث الشاعر تاجى ، بينما نجد ثالثاً وقد انهمك في قراءة بعض الأشعار المدونة على لوح يمسك به في يده اليسرى .

والصورة بصفة عامة مفعمة بالواقعية والحركة ، وهي تعكس بصدق طبيعة هذا الشاعر الذى عرف باسم خوجه سعد الدين : أى سعد الدين المدرس لأنه كان مؤدباً للسلطان مراد الثالث وهو أمير .

وفى الصفحة رقم (٢١٧) رسم المصور صورة للشاعر «نجاتى» وهو يجلس فى حديقة (لوحة رقم١٠٦) . ويشاهد هذا الشاعر وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع على سجادة كبيرة من طراز عشاق ذات البخارية ، وقد ارتدى عمامة بيضاء اللون وفرجية تزدان بزخرفة عربية مورقة وارتدى أسفلها قفطاناً أحمر اللون وشالاً أخضر اللون .

ويبدو الشاعر نجاتى فى هذه الصورة وهو يهم بأخذ باقة من الأزهار يقدمها له أحد غلمان القصر .

وتظهر فى خلفية الصورة رسوم أشجار مزهرة يتخللها رسوم أشجار سرو .

وفى الصفحة رقم (٢٣٧) قام المصور برسم صورة شخصية للشاعر «عشقى إلياس فى مجسل شراب (لوحة رقم ١٠٧) .

ويشاهد الشاعر فى هذه الصورة وهو يجلس داخل قاعة تزين جدرانها بلاطات خزفية سداسية الشكل ، وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء اللون وجبة زرقاء اللون أسفلها قفطان ذو لون أزرق داكن .

ويظهر فى الجانب الأيمن من الصورة أحد الغلمان وهو يهم بتقديم إبريق إلى الشاعر عشقى الذى يهم بدوره للإمساك به ، فى حين يوجد فى مقدمة الصورة قنينة داخل طبق وسلطانيه من الخزف .

وقد أضفى المصور على سحنة هذا الشاعر بعض الملامح الخاصة مثل الوجه الذى

يميل إلى الاستطالة ، والأنف المستقيم ، والعيون اللوزية ، واللحية المشذبه البنية اللون ، وكذا الشارب البهلوانى الشكل .

ويوجد أعلى مدخل القاعة من الداخل كتابة محصورة داخل بحر تقرأ (سعادت مبارك) .

وفى الصفحة رقم (٢٦٦) رسم المصور صورة شخصية للشاعر «فضولى» وهو، ينشد بعض الأشعار فى الخلاء . (لوحة رقم ١٠٨) .

ويشاهد هذا الشاعر وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة وجبة زرقاء اللون اسفلها قفطان أصفر اللون ، وقد أمسك في يده اليمنى بديوان ، وفي يده اليسرى بمنديل. وتدل ملامح هذا الشاعر وخاصة لحيته البيضاء وكذا شاربه والتجاعيد التى تظهر حول رقبته على تقدمه فى العمر .

ويظهر فى خلفية الصورة رسوم صخور ذات لون فاتح بينما يظهر فى الجانب الأيمن رسم لشجر ضخمة مورقة .

وقد نجح المصور من خلال هذه الصورة فى إبراز شخصية هذا الشاعر الذى عاش وحيداً يعانى من كيد حاسديه ، ومجهولاً من الناس من خلال تمثيله وهو يجلس بمفرده دون غلمان أو خدم فى منظر خلوى ، وكأنه ينشد بعضا من أشعاره التى تقول (إذا ما نظمت اليواقيت الغوالي فى ألف سمط ، وغرست جميع الأزاهر فى ألف روضة ، فلست بواجد من يعيرها نظر ، لأن قومى يسمون الزهر شوكا والياقوت جلمدا) والجدير بالذكر أن من الأمور التى اعتمد عليها المصور فى إبراز هذه المشاعر التعبيرات التى تتضح فى نظرة هذا الشاعر التى يملؤها الحزن والألم .

وفى الصفحة رقم (٢٦٧) قام المصور برسم صورة للشاعر «فغانى» فى مجلس شراب بالخلاء (لوحة رقم ١٠٩) .

ويشاهد فغانى وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة وجبة وقفطاناً يميل لونهما الى اللون البنى الداكن وتمنطق بحزام أخضر اللون .

ويظهر فغانى فى الصورة وقد أمسك فى يده اليمنى بكأس وفى يده اليسرى

بمنديل ، وقد جلس أمامه غلام يقدم له الشراب من قنينة ذات رقبة طويلة .

أما خلفية هذه الصورة فقد مثلها الفنان بهيئة تلال مرسومة بأسلوب واقعى يتخللها رسوم أشجار راعى المصور فى تمثيلها قواعد البعد الثالث والتعبير عن العمق؛ إذ مثل القريب منا بحجم كبير والبعيد بحجم صغير .

وقد نجح المصور من خلال هذه الصورة فى التعبير عن شخصية الشاعر فغانى المتهافتة على الملذات ومتاع الدنيا وعن ولعه الشديد بالشراب ، وزاد من قوة هذا التعبير ملامح وجهه الباسمة وملابس خادمه الأنيقة وجمال المنظر الطبيعى .

ومن خلال هذه المجموعة من الصور الشخصية التى اشتملت عليها هذه النسخة من مخطوط مشاعر الشعراء يتضح لنا أن المصور الذى قام برسمها على درجة كبيرة من الدقة والمهارة الفنية ، وأنه كان على دراية تامة بشخصيات وحياة وأحوال هؤلاء الشعراء ، وقد وضح ذلك الأمر بصفة خاصة فى صور الشعراء غير المعاصرين له والتى اعتمد فيها على خياله الفنى .

ويمكننا أن نجمل خصائص ومميزات الأسلوب الفنى لهذه المجموعة من الصور الشخصية وذلك على النحو التالى :ـ

أولاً : تأثر المصور فى رسم صور السلاطين الشعراء بنماذج صورهم الشخصية فى نسخ مخطوط القيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية ونسخ مخطوط زبدة التواريخ» .

ثانياً : التنوع فى الأوضاع والحركات ، فقد مثل الشعراء فى أوضاع مختلفة إما وهم ممسكون فى أيديهم بدواوينهم وإما وهم يلقون الشعر أمام السلاطين أو تلاميذهم، أو وهم يتناولون أقداحاً من الشراب يقدمها لهم الفتيان أو الخدم أو وهم جالسون بمفردهم يقرأون دواوينهم ، أو وهم يمسكون بالسبح .

ثالثاً : التنوع فى الأماكن التى يجلسون فيها إما داخل العمائر أو فى حدائق القصور أو فى الخلاء .

رابعاً : التنوع فى الخلفيات سواء أكانت خلفيات معمارية اهتم فيها برسم العناصر المعمارية المختلفة من عقود وأعمدة وقباب ومحاريب وكسوات خزفية وشبابيك ولوحات ملونة ، أو خلفيات طبيعية اهتم فيها برسوم الأشجار والتلال والصخور .

خامساً : التنوع فى الألوان واستخدام التذهيب بكثرة فى الخلفيات وفى الأرضيات وواجهات العقود وفى الملابس والعروش .

سادساً : الواقعية الشديدة فى رسوم التحف التطبيقية وبصفة خاصة السجاجيد العثمانية المشهورة والمعروفة بسجاجيد عشاق ذات البخارية ، وكراسى القراءة المطعمة بالعاج والصدف والوسائد وزخارفها ، وكذلك الأوانى الخزفية والمعدنية التى تتشابه تماماً مع ما وصلنا من تحف عثمانية ترجع إلى فترة نهاية القرن ١٠هـ/ ١٦م .

سابعاً : كتابة أسماء بعض الشعراء أعلى صورهم مثل الشاعر جلالى .

ثامناً : محاولة تطبيق قواعد المنظور والتعبير عن العمق والبعد الثالث فى رسم الخلفيات المعمارية والطبيعية .

وإلى جانب مجموعة المخطوطات السابقة والتى اقتصرت تصاويرها على الصور الشخصية فقط ، وصلنا من فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) مجموعة أخرى من المخطوطات التاريخية احتوت على صور شخصية تمثل بعض المؤلفين والخطاطين والمصورين الذين ساهموا فى عمل هذه المخطوطات .

ونشاهد فى هذه الصور المؤلفين والخطاطين والمصورين إما وهم يزاولون عملهم بمفردهم داخل المرسم السلطانى بالقصر ، وإما وهم فى حضرة المشرفين على هذه الأعمال أو فى حضرة الشخصيات الهامة التى سوف يقدم إليها العمل .

ومن أمثلة هذه المخطوطات مخطوط شاهنامه سليم خان (٩٨٩هـ / ١٥٨١م)[١] والذى احتوى على صورة تمثل شمس الدين أحمد قره باغى والمؤرخ

---

(١) تحتفظ بهذه النسخة من المخطوط مكتبة متحف طوبقابى سراى خزانة رقم ٣٥٩٥ ، وهى مكتوبه بالفارسية فى قالب شعرى بطريقة المثنوى ، وتحتوى على ٤٣ تصويرة تحكى معارك السلطان سليم الثانى وتصور القلاع والمدن التى غزاها ، وتشير بعض الوثائق التى عثر عليها فى الأرشيف العثمانى أن نقاش عثمان وغيره من الفنانين قد قاموا برسم صور هذا المخطوط ، وأن الأجر الذى تقاضاه المؤرخ لقمان نظير كتابة هذا العمل قد ارتفع من ثلاثين ألف أقجه إلى أربعين الف اقجه وكذلك تضاعف أجر نقاش عثمان ونقاش على .

لقمان فى لقاء مع إلياس الخطاط وكل من نقاش عثمان ونقاش على فى المرسم السلطانى (لوحة رقم ١١٠) .

وقد رسم الفنان كل شخصية فى الصورة بدقة متناهية موضحاً الملامح الخلقية والخلقية لكل منها من خلال السحن وتنوع طرز الثياب وخاصة العمائم الكبيرة ، فضلاً عن اختلاف طريقة الجلسة والأوضاع والحركات .

والصورة بصفة عامة مفعمة بالحيوية وتعبر تماماًعن طبيعة النقاش الفنى الذى دار بين مجموعة العمل وبين شمس الدين أحمد قره باغى المشرف على العمل ، والذى كان يرغب فى كتابة هذه الشاهنامه فى قالب شعرى .

وساعد على إبراز التعبير الانفعالى للأشخاص وخاصة مجموعة العمل ظهورهم والأوراق والمخطوطات محمولة فى أيديهم وفى أيدى الغلمان الذين يظهرون فى خلفية الصورة ، بالإضافة إلى وجود أدواتهم بجوارهم وأمامهم من دوى ومقالم وبلتات للألوان والأصباغ .

ومن أمثلة هذه المخطوطات أيضاً مخطوط «نصرت نامة» أو كتاب النصر المؤرخ فى (٩٩٢هـ / ١٥٨٤م)[١] والذى اشتمل على تصويرة تمثل مصطفى باشا على الفلكى كاتب الوقائع اليومية لهذه الحوليات وهو يهدى هذا العمل إلى لالا مصطفى باشا فى تكية مولانا جلال الدين الرومى (لوحة رقم ١١١) .

ويشاهد فى القسم العلوى من الصورة مصطفى على وهو يجلس القرفصاء وقد ارتدى عمامة كبيرة تتكون من شال أبيض اللون وطاقية صغيرة حمراء اللون وقفطانا أبيض اللون أسفله قميصا بنى اللون ، فى حين يجلس فى مواجهته لالا مصطفى باشا وهو يحمل بين يديه نسخه الكتاب وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء اللون وجبة خضراء اللون أسفلها قفطان أصفر اللون .

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى خزانة رقم ١٣٦٥ ويحتوى على مجموعة كبيرة من التصاوير التاريخية يبلغ عددها ٤١ تصويرة توضح الحملات على جورجيا واذربيجان وحروب لالا مصطفى باشا فى قبرص .

وتعكس ملامح لالا مصطفى باشا علامات التقدم فى العمر خاصة اللحية البيضاء وكذا الشارب ، فى حين تدل ملامح المؤلف مصطفى على وخاصة لحيته السوداء المشذبة على أنه فى مرحلة متوسطة من العمر .

والصورة فى مجملها وتفاصيلها مفعمة بالواقعية سواء فى حلقة الذكر التى يؤديها مجموعة من دراويش المولوية على أنغام مجموعة من الموسيقين يعزفون على آلة الناى والدف ، وذلك فى القسم الأسفل من التصويرة ، أو فى التحف الخشبية والمعدنية الموجودة دخل التكية مثل دكك المقرئين والشماعد والتراكيب المقامة فوق القبور والمغطاة بالأستار الحريرية .

ويلاحظ فى هذه الصورة وجود كتابة على أذرع الشخصيتين الرئيستين تقرأ «مصطفى باشا» و «مؤلف كتاب» .

وفى مخطوط «اكَرى فتح نامة» المؤرخ فى سنة (١٠٠٥هـ / ١٥٩٦م)(١) نشاهد صورة شخصية نادرة تمثل مؤلف هذا العمل طلاقى زاده فى حضرة الخطاط ونقاش حسن مزوق المخطوط وهم يؤدون عملهم داخل المرسم السلطانى بالقصر (لوحة رقم ١١٢) .

ويظهر نقاش حسن فى الركن الأيمن من الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع ، ومرتدياً عمامة بيضاء وفرجيه خضراء اللون ، وقد ارتدى أسفلها قفطاناً أصفر اللون وقد انهمك فى رسم إحدى تصاوير هذا المخطوط على منضدة خشبيه مستطيلة الشكل يضع عليها أدواته ، بينما يظهر بجانبه الخطاط وهو يقوم بنسخ المخطوط وقد وضع أوراقه وأدواته بجانبه على منضدة خشبية مستطيلة الشكل .

ويشاهد فى الركن الأيسر من هذه الصورة تلاقى زاده مؤلف العمل وهو يقوم

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى خزانة رقم ١٦٠٩ ويحتوى على مجموعة من التصاوير التى توضح فتح مدينة اكرى المجريه على يد السلطان محمد الثالث وأسر قواد هذه القلعة ويشير مؤلف هذا المخطوط فى الصفحة الأولى من المخطوط (سر لوح) داخل الدائرة الافتتاحية إلى أن هذا المخطوط قد زوق بأسلوب يستحق الثناء وبطريقة تجعل الإنسان العربى والفارسى يبجلها فى وقار وصمت بواسطة نقاش حسن .

بكتابة وقائع مخطوط أكَرى فتح نامه وقد ارتدى عمامه بيضاء كبيرة ، وجبة خضراء اللون مبطنة بالفراء الأبيض ، وقفطاناً أحمر اللون .

ويجلس تلاقى زاده القرفصاء وقد أمسك فى يده اليمنى بقلم وفى يده اليسرى بكتاب مفتوح موضوع على منضده خشبية كبيرة مستطيلة الشكل .

وفرشت أرضية المرسم بسجادة كبيرة من طراز سجاجيد عشاق متعددة الصرر فى حين شغل الركن الأيسر بدولاب كبير وضع به مجموعة من المخطوطات والأدوات التى تستخدم فى إعداد المخطوطات مثل القوارير الزجاجية المملؤه بالأحبار والأصباغ والألوان وماء الذهب .

ويوجد أعلى التصويرة فى المنتصف كتابة تتألف من بيت شعر باللغة التركية يقرأ:

دعَا ايدنَه حسْن أوْ قاتُمه

ميسرَّ أوله خيِّر له خاتمه

وترجمته : فليصلح الله حال من يدعونى لقضاء أفضل أوقاتى ويحسن عاقبته.

وإلى جانب أهمية هذه الصورة الشخصية والتى تتمثل فى كونها تصور لنا بعض مشاهير المؤرخين والخطاطين والمصورين العثمانيين فى هذه الفترة فقد أفادتنا إلى حد كبير فى التعرف على شكل المرسم السلطانى بالقصر وما يضمه من فرش ومناضد خشبية ودواليب وأدوات ، خاصة وأن المرسم السلطانى قد أصبح داخل قصر طوبقابى، وذلك حتى يسهل الإشراف على مجموعة العاملين فيه وتوفير احتياجاتهم المختلفة من أوراق وأحبار وأصباغ وغير ذلك .

وقد شهدت السنوات الأخيرة من فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) تعاونا وثيقاً بين مصورى الصور الشخصية ومصورى المخطوطات .

ومن أوجه هذا التعاون نقل صور السلطان محمد الثالث الشخصية من كتب القيافات التى استمر عملها خلال عهد هذا السلطان إلى المخطوطات التاريخية والاستفادة منها فى كثير من التصاوير التاريخية .

وحتى يمكننا التدليل على ذلك نعرض فى البداية لإحدى صور هذا السلطان

التى كانت تزين نسخة من كتب الشمايل [١] والتى مثل فيها وهو يجلس الجلسة الشرقية أسفل حنية معقودة وهو يمسك بباقة من أزهار الورد يقربها إلى أنفه (لوحة رقم ١١٣) .

ويشاهد السلطان محمد الثالث فى هذه الصورة وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة يتدلى منها قنزعة من الحرير (شكل رقم ٣٩) وفرجيه بيضاء اللون مبطنة بالفراء تزينها رسوم مجموعات من الأزهار باللون القرمزى وقد ارتدى أسفلها قفطانا رمادى اللون[٢] .

وقد اهتم المصور فى هذه الصورة بإبراز أوصاف وملامح هذا السلطان ، فقد كان السلطان محمد الثالث بديناً ، قصير القامة ، مدور الوجه ، أسود العينين ، كث اللحية، وهذه الأوصاف تشاهد بوضوح فى هذا العمل .

ويعلو الصورة كتابة نصها «فاتح اكَرى» وهو اللقب الذى تلقب به عقب فتحه لهذه القلعة .

ويمكننا ملاحظة تأثير هذا النموذج من الصور الشخصية للسلطان محمد الثالث على العديد من الصور التاريخية التى ترجع إلى هذه الفترة .

ومن أمثلتها صورة من مخطوط شاهنامه محمد الثالث (١٠٠٩ ـ ١٠١٠هـ / ١٦٠٠ ـ ١٦٠١م) تمثله وهو يجلس على عرشه فى حضور صدره الأعظم وابنه الأمير أحمد (لوحة رقم ١١٤) وصورة منزوعه من مخطوط غير معروف[٣] تمثله

---

(١) تحتفظ بهذه الصورة المكتبة الأهلية فى باريس مقاس ١٤٫٥×٧٫٥سم .

(٢) يحتفظ متحف طوبقابى سراى برداء خاص بالسلطان محمد الثالث تتشابه زخارفه وألوانه تماماً مع زخارف وألوان الفرجيه التى يرتديها السلطان فى هذه الصورة .

(٣) محفوظة فى مجموعة (Laurent Fierens, Brussels)
Binney (E.), Op. cit., pl. 19

وهو يجلس على عرشه داخل أحد أفنية القصر (لوحة رقم ١١٥ ـ شكل رقم ٤٠) فضلاً عن مجموعة أخرى من الصور من مخطوط أكَرى فتح نامة» تمثله إما وهو يجلس داخل خيمته وهو يستعرض قواد قلعة اكَرى (لوحة رقم ١١٦ ، شكل رقم ٤١) أو عند عودته منتصراً إلى مدينة استانبول (لوحة رقم ١١٧) .

أما عن إسهامات الفنانين الإيرانيين فى مجال عمل الصور الشخصية فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) فنذكر المصور الإيرانى «ولى جان التبريزى» الذى عمل فى بلاط السلطان العثمانى مراد الثالث .

وقد قام هذا الفنان برسم بعض الصور التى من الممكن أعتبارها أكثر قرباً من الصور الشخصية ، حيث إن كل صورة منها تحمل أوصاف وملامح فردية مميزة رغم عدم معرفة اسم صاحبها فى كثير من الأحيان .

ومن أبرز هذه الأعمال الفنية مجموعة من الصور تمثل بعض الزهاد والدراويش الأتراك فى أوضاع مختلفة ، ومن أمثلتها صورة تمثل درويش بدين (لوحة رقم ١١٨) مثل وهو يمسك فى يده اليمنى بعصا يتوكأ عليها ، بينما يضع يده اليسرى عند خصره وقد ارتدى عمامة صفوية الطراز تنتهى بعصا طويلة (شكل رقم ٣٥) وقميصاً وسروالاً طويلاً بالإضافة إلى الطوماق التركى .

ويلاحظ أن الخطوط التى رسمت بها ملامح الوجه خاصة العينين واللحية الكثيفة المشذبة وكذا الشارب تختلف عن بقية الخطوط المستخدمة فى رسم الجسم إذ لقيت اهتماماً أكبر من الفنان باعتبارها من أبرز عناصر الجسم فى الصورة الشخصية .

كما يلاحظ أيضاً أن ولى جان لم يكن متحرجا فى إبراز بدانة هذا الدرويش المفرطة فجاءت الصورة معبرة وواقعية إلى حد كبير .

وتحمل هذه الصورة توقيع ولى جان الذى يظهر فى الركن الأيمن أسفل الصورة.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الصورة تتشابه مع صورة أخرى لدرويش فى منظر قام برسمه المصور محمدى يتألف من عشرة دراويش يرقصون فى شكل دائرة على أنغام

الدفوف ، وذلك من حيث شكل وطراز العمامة والثياب والبدانة الواضحة [1] ، وهى تحمل توقيع الأستاذ محمد الهروى ، مما يدل على الأصول الصفوية الإيرانية التى استوحى منها ولى جان صورة هذا الدرويش عند قيامه برسمها فى مرسم البلاط العثمانى .

وإلى جانب العمل الفنى السابق الذى يحمل توقيع الفنان ولى جان التبريزى وصل إلينا بعض صور المتصوفة والدراويش الأتراك التى يتضح فى أسلوب رسمها التأثر الواضح بالأساليب والتقاليد الفنية الإيرانية .

ومن أبرز هذه الصور صورة شخصية لمولانا جلال الدين الرومى[2] مؤسس الطريقة المولوية وصاحب المثنوى (لوحة رقم ١١٩) .

وتعتبر هذه الصورة أقدم صورة موجودة لمولانا جلال الدين الرومى ، وإن كانت كتب الحوليات الإسلامية تشير إلى وجود تصاوير أخرى لهذا المتصوف الكبير تم عملها فى فترة النصف الثانى من القرن السابع الهجرى (١٣م) بمدينة قونيه بناءً على طلب السلطانة «جوردى خاتون» وأن الفنان الذى قام بعملها هو المصور عين الدولة .

غير أن هذه المجموعة من الصور لم تصل إلينا ، كما أن مسألة تحديد جنسية هذا

---

(١) Atil (E.), The Brush of the Master, Drawings From Iran and India, pp. 45, 46.

(٢) تذكر المصادر التاريخية أن هذا المتصوف العظيم قد ولد فى سنة ٦٠٤هـ / ١٢٠٧م غير أن الأبحاث الحديثة تؤكد أن مولانا قد ولد قبل هذا التاريخ بكثير ، ورجحت أن يكون مولده فى حوالى سنة ٥٧٨هـ / ١١٨٢م ، وتتلمذ مولانا على يد الأستاذ شمس التبريزى الذى كان له الفضل فى تغيير اتجاه جلال الدين من درس العلوم النقلية إلى الشغف والهيام والولع بذلك العالم الصوفى ، عالم الذكر والجذب والصفاء الروحى ، وقد ارتحل هذا الشاعر الفارسى من بلاده فى القرن السابع الهجرى / ١٣م ليستقر مع أسرته بمدينة قونيه بوسط الأناضول ، وكانت قونيه فى ذلك الوقت عاصمة دولة سلاجقة الروم ، والتى كانت تعج بجماعات الصوفية وحلقاتهم ، ومن أهم مؤلفاته «المثنوى» وديوانه الكبير الموسوم «شمس تبريزى» وله كذلك مجموعة ذكرياته عن مجالس أخوانه فى الطريقة أسماه «فيه مافيه» وله كتاب «المجالس السبعة» وهو يشتمل على سبعة مواعظ دينية ، وتوفى مولانا سنة ٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م ودفن فى ضريحه المعروف فى مدينة قونيه.

الفنان لم يتم حسمها بصورة مؤكدة حتى الآن مما يضفى على أمر معرفة خصائصها الفنية صعوبة بالغة .

ويظهر جلال الدين الرومى فى هذه الصورة وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى غطاء رأس يتكون من طاقية مرتفعة يلتف حولها شال أبيض (شكل رقم ٣٦) وعباءة خضراء اللون كما ارتدى أسفلها قفطاناً ذا لون قهوائى [١] .

ويظهر جلال الدين الرومى فى هذه الصورة وقد تشابكت يداه واختفت داخل أكمام ردائه التى يتدلى عند منطقة التقائها سبحة .

وتبدو ملامح وجه هذا المتصوف ممثلة بدقة شديدة خاصة العينين الصغيرتين الدقيقين ، والأنف الطويل الافطس ، واللحية البيضاء والكثة .

وقد جاءت هذه الملامح معبرة إلى حد كبير عن أوصاف هذا المتصوف وشخصيته كما أن طريقة الجلسة واختفاء الأيدى داخل أكمام الرداء وحمل السبحة وانحناءة الرأس قليلاً والنظرة التى يملؤها الاستغراق والتأمل قد أضفت على صاحب الصورة علامات التصوف والزهد وتعطينا انطباعاً واضحاً عن أحساسيه الإنسانية الفياضة .

ويوجد فى الركن الأيسر العلوى من الصورة كتابة باللغة الفارسية محصورة داخل منطقة مستطيلة نصها «حضرت مولا خونكار تصوير شريف لزيدر» وترجمتها : صورة من الصور الشريفة لحضرة مولانا خونكار [٢] .

ويمكن ربط هذه الصورة بصورة أخرى لدرويش تركى (لوحة رقم ١٢٠ ،

---

(١) لاتزال هذه الملابس موجودة فى متحف مولانا بمدينة قونيه وكان قد عثر عليها فى سنة ١٩٢٦م ، ووفقاً للمصادر المولوية فقد كانت ملابس مولانا عبارة عن رداء يصل إلى ما بعد الركبة من القطن أو الحرير أو خليط منهما وغطاء رأس طويل يلتف حوله شال ، كما أشارت نفس المصادر بأن مولانا كان طويل القامة ونحيفا Önder (M.), Op. cit., p. 45

(٢) خونكار : هى اختصار للكلمة الفارسية خداوندكار وهى تعنى العابد الإلهى وهى من ألقاب جلال الدين الرومى .

شكل رقم ٣٧) وصورة ثانية تمثل أحد الدراويش أو المتصوفة الإيرانيين [١](لوحة رقم ١٢١) ، إذ يتضح التشابه بينهم فى أسلوب جلسة الشخص وانحناءة رأسه واختفاء يديه داخل أكمام الرداء ، مما يدل على أن الفنان ولى جان التبريزى كان يتبع أسلوباً خاصاً عند قيامه برسم صور الدراويش والمتصوفة سواء فى إيران أو فى تركيا العثمانية .

ومن الصور الشخصية التى يمكن نسبتها أيضاً إلى هذا المصور الإيرانى صورة شخصية للمداح الشعبى التركى «لعلين قبا» [٢]لوحة رقم ١٢٢ ، شكل رقم ٣٨) ، ويشاهد هذا المداح وقد ارتدى عمامة تتكون من طاقية بنفسجية اللون يتلف حولها شال أبيض بطريقة خاصة بحيث يكشف عن مقدمتها ومؤخرتها ، وعباءة خضراء اللون مبطنة بالفراء يرتدى تحتها قفطاناً أحمر اللون وحزاماً عريضاً وسروالاً ضيق الأطراف .

ويبدو هذا المداح وهو يمسك فى يده اليسرى بعصا طويلة ، بينما يضع على كتفة شالاً من الحرير [٣] وقد رفع يده اليمنى إلى أعلى مشيراً بإصبع الإبهام فى حركة معبرة تدل مع تعبيرات وجهه ووضع أقدامه على انفعال واضح بما يرويه من قصص شعبى .

وقد اهتم الفنان بإبراز أوصاف وملامح هذا المداح ، وخاصة النحافة وطول الرقبة ونحافتها والرأس الحليق ، واللحية والشارب غير المشذبان ، والأنف المستقيم والعيون اللوزية الشكل .

ومن الجدير بالذكر أن لعلين قبا هذا أو صاحب القباء الأحمر هو الشاعر الشعبى

---

(١) يوجد توقيع للمصور بهزاد على هذه الصورة وأغلب الظن أنه توقيع زائف ، كما توجد كتابة فارسية أعلاها نصها «نداى رانجداي ترانمجدوي» وترجمتها ما أمجد نداك وتجددك ، وكتابة أخرى فى الجانب الأيسر منها عبارة عن مجموعة من الأبيات الشعرية بالفارسية تتعلق بالزهد والتصوف .

(٢) تعنى كلمة لعلين اللون الأحمر وكلمة قبا تشير إلى نوع من الإردية عبارة عن لباس خارجى للرجال فارسى الأصل وهو يشبه القفطان ويمتاز بالطول ويقفل من الأمام بازرار .

(٣) نشرت حديثاً بعض صور لمداحين أتراك معاصرين وهم يضعون مثل هذه الشيلان على أكتافهم، ولاتزال حتى يومنا هذا نرى المداحين الأتراك لايفترقون عن هذا الشال كما نراه أيضا عند المداحين الشعبيين المصريين .

الروائى المتوفى فى سنة ١٠١٠هـ / ١٦٠١م وكان من المقربين للسلطان العثمانى مراد الثالث .

ومما يؤكد صحه هذا الرأى وجود كتابة أسفل الصورة فى الجانب الأيسر منها عجز كل من «مارتن» و «ساكسيان» عن قراءتها وعن تقديم تفسير لها . وتقرأ هذه الكتابة «أمير الخنا»[1] أى «أمير المنشدين» . وعلى ذلك تكون الصورة الشخصية السابقة للمداح التركى لعلين قبا الذى اشتهر بردائه الأحمر اللون ، وتلقب بلقب أمير المنشدين أو أمير المداحين الشعبيين الأتراك فى عهد السطان العثمانى مراد الثالث .

وقد اشتهر ولى جان إلى جانب رسم الصور الشخصية للدراويش والمتصوفة والمداحين برسم صور شخصية لفتيان وفتيات فى سن الشباب ، وعلى الرغم من عدم معرفة اسم الشخص صاحب الصورة إلا أننا نرى أن كل منها تحمل خصائص وملامح شخصية محددة تقربها من الصورة الشخصية وتبعدها عن التصوير الرمزى ، وعلى الرغم أيضاً من استخدام الخط فى رسم معظمها مع قليل من الألوان إلا أنها تتميز بجمال ذا طابع خاص .

ومن أمثلة هذه الصور صورة تمثل سيدة تركية شابة من الطبقة الراقية تحمل فى يدها منديلا . (لوحة رقم ١٢٣) وصورة لشاب تركى يحمل فى يده باقة من الأزهار[2] (لوحة رقم ١٢٤) وصور لفتاة تركية تحمل فى يدها باقة من الأزهار.

---

(١) الخنا من الفعل الفارسى خوانداں ومعناه أن يقرأ أو أن ينشد .

(٢) Blochet (E.), Les enluminures des Manuscrits Orientaux Turcs, Arabes, Persans- de la Bibliotéque National. Paris 1926 p. 118.

ويرى بلوشية أن هذه التصويره تمثل أحد متر فى الأوزبك ، وإن كنا نرجح أنها لشاب عثمانى خاصة وأن ملامح هذا الشاب وثيابه ذات طابع تركى ، وهى تتشابه إلى حد كبير مع رسوم وصور الشباب التى ظهرت على الأوانى الخزفية التى كانت تنتجها مدينة ازنيق عند نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م) وبداية القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) ، كما يلاحظ أيضاً أن بعض الصفحات المقطوعة والمثبتة فى هذا الألبوم المحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس مسجل عليها اسم فخرى البرصوى ، كما أن بعضها يحمل أختاما تركية باسم المصور ولى جان ، فضلاً عن العديد منها يشتمل على صور لأشخاص يرتدون ثياباً مزينة برسوم نباتية عثمانية الطابع تتألف من الأزهار والأوراق المسننة والأفرع المتماوجة

الفصل الثالث

مصور الصور الشخصية فى القرن العاشر الهجرى (١٦م)

شهد هذا القرن منذ بدايته تطوراً ملحوظاً فى المرسم السلطانى بمدينة استانبول وجهود مستمرة من جانب السلاطين لإثرائه بالعديد من الفنانين المتخصصين فى فن الكتاب وتزويق المخطوطات بالصور .

وعلى الرغم من قلة الوثائق الأرشيفية والمصادر التى تتعلق بالعاملين فى المرسم السلطانى فى فترة السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦ ـ ٩١٨هـ / ١٤٨١ ـ ١٥١٢م) والسلطان سليم الأول (٩١٨ ـ ٩٢٧هـ / ١٥١٢ ـ ١٥٢٠م) إلا أنهـا أمـدتنا ببعض المعلومات عن هؤلاء المصورين وأسمائهم وأصولهم وتلاميذهم .

ومن هذه المصادر «مناقب الحرفيين» لمصطفى على والتى أشار فيها إلى أنه جلب هو وابنه الرسام تاج الدين وتلميذ يدعى حسين بالى وعدد اخر من الرسامين من مدينة حلب إلى استانبول بواسطة السلطان سليم الأول (١) ، وأيضاً حسن چلبى الذى عرف جيدا كمزخرف لجدران قصر طوبقابى (٢) .

كما أن بعض الوثائق التى خرجت إلى الضوء حديثاً والتى أشارت إليها (نورهان أتاسوى) قد تناولت أخبار المصورين فى مرسم القصر .

ويستنتج من هذه الوثائق أن بعض هؤلاء المصورين الذين ألحقوا بالمرسم السلطانى فى عهدى السلطان بايزيد الثانى والسلطان سليم الأول ظلوا يعملون فى المرسم خلال فترة حكم السلطان سليمان القانونى (٣) .

ويشير كتاب الحرف الذى يرجع إلى سنة ٩٣٢هـ / ١٥٢٥م إلى أسماء تسعة وعشرين نقاشاً واثنى عشر صبياً كانوا يتدربون فى المرسم السلطانى فى هذه الفترة ، كما يوضح أيضاً طريقة مجيئهم إلى القصر (٤) .

---

(١) Mustafa Ali (G.), op. cit, p. 66.

(٢) And (M.), Op. cit, p. 27.

(٣) Atasoy (N.), Op. cit, P. 19.

(٤) Meriç (R.M) Op. cit, p.p. 3, 5.

ويشير نفس المصدر إلى أن السلطان سليم الأول قد جلب معه من مدينة تبريز عقب انتصاره فى موقعة جالديران فى سنة ٩٢٠هـ / ١٥١٤م ستة عشر رساماً إيرانياً .

وتوضح وثيقة أخرى مؤرخة فى سنة ٩٣٤هـ / ١٥٢٧م بأنه كان يوجد فى مرسم القصر تسعة وعشرون أستاذاً واثنا عشر صبياً ، ومن بين هؤلاء أربعة عشر فنانا من أصل تركى ، أما الباقون فقد ضموا بعض الإيرانيين والألبان والجراكسة (يقصد بالجراكسة الفنانين الذين نقلهم السلطان سليم الأول من مصر والشام إلى استانبول) وان شاه قولى تولى رئاسة هذه المجموعة من الفنانين (١) .

وتحتفظ مكتبة متحف طوبقابى سراى بوثيقة مؤرخة فى سنة ٩٥٢هـ / ١٥٤٥م تقسم الرسامين فى مرسم القصر إلى مجموعتين متميزتين الأولى وتسمى (عجم ـ Acem) والثانية وتسمى (روم ـ Rum) ، وتشير التسمية الأولى إلى الرسامين الأجانب ، بينما تشير التسمية الثانية إلى الرسامين الأتراك .

وتذكر الوثيقة أن عدد الرسامين فى المرسم بلغ أربعة وعشرين رساماً بدرجة أستاذ وعشرين صبياً ، وأن الرسامين الأتراك كانوا يتكونون من أحد عشر رساماً وأربعة صبية .

وتوجد وثيقة أخرى مؤرخة فى سنة ٩٦٥هـ / ١٥٥٧م تسجل ستة وعشرين اسما من أسماء الصبية فى المرسم السلطانى ، وهم جميعا ينتمون إلى أصول تركية.

أما كتاب الحرف المؤرخ فى سنة ٩٦٦هـ / ١٥٥٨م فإنه يقسم مجموعة الرسامين فى مرسم القصر إلى مجموعتين رئيستين الأولى من الأساتذه الأجانب وعددهم أربعة وعشرون رساما ، والثانية من الفنانين المحليين وعددهم تسعة أساتذة وأربعة صبية (٢) .

وتدل هذه الوثائق العديدة على أن المرسم السلطانى الذى وضع أساسه فى القرن التاسع عشر الهجرى (١٥م) قد وصل إلى درجة متقدمة من التنظيم فى القرن العاشر

---

(١) And (M), op. cit, p. 27.

(٢) Meriç (R.M), op. cit, pp. 3,4.

الهجرى (١٦م) ، غير أنه هناك نقطة هامة يجب أن نضعها فى اعتبارنا تتعلق برسامى (النقش خانه) الذين صنفتهم كتب الحرف إلى مجموعتين عجم وروم ، ذلك أن هذا التقسيم لايعنى أن كل مجموعة منهما كانت تعمل على حده أو أن كلاً منهما كان يعمل فى مرسم قائم بذاته ، إذ أنه من الثابت أن فنانين من المجموعتين اشتركوا معا فى كثير من الأعمال ، وأن العمل الواحد كان يجمع فى بعض الأحيان أكثر من فنان عجمى ورومى .

وإذا كان هذا الأمر يمكن ملاحظته بوضوح فى تصاوير المخطوطات إلا أننا نجده بصورة أقل فى الصور الشخصية .

والحقيقة أن فن الصور الشخصية إذ كان قد تطور فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) وفقاً لأسلوب متميز يمكن دراسته على أنه أسلوب قائم بذاته فمرجع ذلك يكمن بصفة أساسية فى وجود عدد كبير من الفنانين الأتراك الذين تدربوا فى المرسم السلطانى الملحق بالقصر واكتسابهم للخبرات المتعددة التى صقلت مواهبهم الأصلية .

ويعتبر المصور (حيدر ريس) المعروف بنجارى من أشهر مصورى الصور الشخصية العثمانية فى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) ، وقد عمل هذا المصور فى السنوات الأخيرة من فترة حكم السلطان سليمان القانونى وخلال فترة حكم السلطان سليم الثانى ، ولذا فإنه يمكن اعتباره من المصورين الذين ساهموا فى فترتين ، الفترة التى سبقت الأصالة وبداية فترة الأصالة .

وقد ولد هذا الفنان فى مدينة استانبول ومات بها فى سنة ٩٨١هـ / ١٥٧٣م بعد أن بلغ الثمانين من عمره كما سبق القول ، وقد بدأ حياته بجارا ثم هوى فن التصوير وبصفة خاصة تصوير الأشخاص ، وعينه القانونى فى مكتبة القصر حيث أتيحت له فرصة مزاولة هوايته [1] .

ويمثل أسلوب نجارى فى رسم الصور الشخصية أسلوبا مبتكرا يوضح مميزات فنية

(١) Atasoy (N.), Op. cit., 38, Binney (E.), Op. cit., p. 32, Aslanapa (O.) op. cit., p. 317, Martin (F.R.), Op. cit., P. 93, Ettinghausen (R.) op. cit., p. 197.

خالصة يختلف تماماً عن الأسلوب الفنى الذى كان متبعا فى عمل تصاوير المخطوطات العثمانية فى نفس الفترة .

واعتمد نجارى فى ذلك على استخدام الخط ببراعة ، وكذلك الألوان البراقة المتدرجة الأطياف وبصفة خاصة فى الملابس ، كما تميزت معظم أعماله باستخدام الخلفيات الداكنه مما ساعد على إبراز الموضوع الممثل بحيث بدا فى كثير من الأحيان وكأنه مجسم .

كما تميز هذا الفنان فى معظم أعماله من الصور الشخصية بالاهتمام بالوجوه وهى تظهر تعبيرات واقعية مختلفة ومثيرة ، وعلى الرغم من الحقيقة المتمثلة فى أنه يرسم السلطان إلا أنه لم يكن مترددا فى إظهار تعبيرات كان يرى نجارى أنها لائقة وصائبة من وجهه نظره كفنان متخصص فى رسم الصور الشخصية ، وذلك فى الوقت الذى كنا نجد فيه معظم صور السلاطين التى قام برسمها رسامو القصر ذات مميزات رسمية واضحة ولاتعطى انطباعا عن الشخص المرسوم فى الصورة وحالته النفسيه وأفكاره .

كذلك لم يكن حيدر ريس بمعزل عن الأساليب الفنية الأوربية فقد تأثر بنماذج أوربية قام بعملها فنانون أوربيون ، ووضح هذا التأثر فى بعض أعماله ، وإن كان من الملاحظ أن الصور التى قام بنسخها عن غيره من الفنانين الأوربيين لاتظهر مهارته إذا ما قورنت بالأعمال التى تنسب الى فرشاته .

ويصدق الحديث إذ قلنا إذا كان فن الصور الشخصية قد ارتبط فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) بالفنان نقاش سنان بك فإنه يرتبط فى هذا القرن بالفنان حيدر ريس صاحب الأعمال الفنية المبتكرة .

ويأتى على رأس مصورى الصور الشخصية فى فترة الأصالة الفنان «نقاش عثمان» الذى عين رئيسا لمرسم القصر فى عهد السلطان مراد الثالث .

ورغم قلة المعلومات التى وصلتنا عن هذا المصور ومرسمه[١] إلا أن فن الصور

---

(١) Aslanapa (O.) op. cit., 318.

الشخصية العثمانية قد ارتبط عند نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م) بهذا المصور الذى يعتبر من أشهر مصورى البلاط فى عهد السلطان مراد الثالث .

وقد اهتم نقاش عثمان فى أعماله بإبراز الأزياء الملونة الزاهية فى الأرضيات والخلفيات المعمارية البسيطة التى اتخذت فى أغلب الأحيان هيئة الحنايا المعقودة والجواسق والإيوانات المفتوحة ، وهو صاحب الأسلوب المبتكر والشكل الفنى الجديد فى رسم الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان ، وهو الأسلوب والشكل الذى احتذاه من بعده العديد من المصورين فى الفترات اللاحقة .

وعلى الرغم من أن صوره الشخصية كانت تعكس فى معظم الأحيان الأوصاف والملامح الشخصية لسلاطين آل عثمان ، إلا أن غلبة الطابع الرسمى على أسلوب رسمها ومحاولة إضفاء طابع الوقار عليها قد جعلها فى أغلب الأحوال جامدة وتفتقر إلى التعبير عن الأحاسيس والانفعالات .

كما تتلمذ العديد من الفنانين فى فترة الأصالة على يد هذا المصور وكان من الطبيعى أن ينهجوا نفس منهاجه ، وتشير إحدى الوثائق التى نشرت حديثاً إلى المصور عثمان بأنه كان يأخذ نفس المكانة التى نالها المصور لطفى فى عهد السلاطين مراد الثالث ومحمد الثالث وأحمد الأول (١) .

ومن المصورين الأتراك الذين بزغ نجمهم فى نهاية فترة الأصالة المصور الذى عرف باسم «نقاش حسن» ، وقد أمكننا أن نعرف من خلال أحد الوثائق الأرشيفية المحفوظة بمكتبة متحف قصر طوبقابى أن هذا الفنان قد جلب إلى مرسم القصر فى سنة ١٠٠٣هـ/١٥٩٤م وأنه كان تلميذاً للمصور نقاش عثمان والرسام على ، وأنه قد حظى برعاية واهتمام السلطان محمد الثالث ، كما أنه عين فى منصب وزير وتوفى فى سنة ١٠٣١هـ / ١٦٢٢م (٢) .

---

(١) Meriç (R.M) op. cit., pp. 70 , 71.

(٢) Zeren Tanindi (A.), Nakkas Hasan Pasa PP. 115, 116 Sanat, yil. 3 Sayi. 6 Haziran 1977

وعلى الرغم من أن هذا الفنان لم يكن متخصصاً فى عمل الصور الشخصية وأن معظم أعماله تنحصر فى تزويق الشاهنامات والأعمال التاريخية إلا أنه ضمنها رسوماً تقترب كثيراً من مفهوم الصور الشخصية .

ومن أمثلة ذلك قيامه برسم صورة شخصية لنفسه ومعه المؤلف والخطاط وهم يعملون سويا فى مرسم القصر فى مخطوط «اكرى فتح نامه» المؤرخ فى سنة ١٠٠٥هـ/١٥٩٦م .

ويشير المؤلف فى بداية المخطوط إلى كمال وتمام أعمال السيد نقاش حسن ويقارنه بغيره من المصورين المشهورين مثل «مانى» و «بهزاد» ويضعه فى مصافهم ، ويشير أيضاً إلى أن نقاش حسن كان يمنح الحياة للأشكال ، فعندما يقوم برسم مصارع يرتعد المرء من الرعب ، وعندما يقوم برسم الشمس يحس المرء بدفء حرارتها ، وعندما يقوم برسم حديقة يتنسم المرء عطر زهرها .

أما بالنسبة للفنانين الإيرانيين الذى عملوا فى مرسم القصر العثمانى فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) فيأتى أولاً الرسام «شاه قولى» الذى عمل فى مرسم البلاط فى الفترة التى سبقت الأصالة وحظى برعاية السلطان سليمان القانونى ، ولم يكن هذا الفنان متخصصاً فى رسم الصور الشخصية وان اشتهر برسم الحوريات ، وعذارى الجنة ، والمناظر الطبيعية، وأوراق الساز الكبيرة ، ولم يصلنا من أعماله فى البلاط العثمانى ما يندرج تحت مفهوم الصور الشخصية .

ويعتبر المصور «ولى جان التبريزى» هو المصور الثانى من حيث الأهمية فى البلاط العثمانى وقد حظى برعاية السلطان مراد الثالث .

واشتهر هذا المصور برسم العديد من الصور الشخصية التى تمثل الزهاد والدراويش والمداحين والمغنيات ، كما قام برسم مجموعة من الصور أقرب إلى الصور الشخصية تمثل شباباً وشابات من المجتمع العثمانى .

ويعزى إلى ولى جان التبريزى إدخال الأساليب الإيرانية فى التصوير العثمانى فى فترة الأصالة وتميزت أعماله بالاعتماد على الخط وقلة الألوان والميل نحو إضفاء

الطابع العثمانى على صوره على الرغم من أصولها الإيرانية الظاهرة وذلك عن طريق الملابس والحركات والخلفيات .

وأخيراً نذكر من الفنانين الأوربيين الذين وفدوا على مدينة استانبول فى فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) الفنان (جان سوارت ـ Jan Swaart) وهو فنان من أصل هولندى عمل فى بلاط السلطان سليمان القانونى وقام بعمل بعض الأحفار الخشبية، منها حفر يمثل السلطان سليمان القانونى .

والفنان (ملشوار لوريش ـ Molchior Lorich) وهو نمساوى الأصل كان عضوا فى سفارة السفير النمساوى فى بلاط القانونى (بوسبك ـ Busbcq) . وقد قام هذا الفنان بعمل دراسات تفصيلية للآلات الحربية العثمانية فى الفترة بين عامى ١٥٥٤م ، ١٥٦٢م وذلك لكى تصحو أوربا المسيحية لأخطار الأتراك العثمانيين على حد قوله .

وقد خلف لوريش وراءه مايربو على مائة رسم بعضها عبارة عن مناظر لمدينة استانبول وأخرى تمثل السلطان ، والبعض الآخر يمثل نماذج من رجال الجيش العثمانى ، ومن أمثلتها حفر خشبى يمثل أحد رجال الانكشارية وهو يحمل درعاً وسيفاً ورمحاً طويلاً ، وحفر خشبى آخر يمثل أحد فرسان الترك السباهيه ، ومعظم هذه الرسوم جمعت وطبعت فى البومات .

وفى عام ٩٩٢هـ/ ١٥٨٤م وخلال فترة حكم السلطان مراد الثالث وفد إلى استانبول المؤرخ (يوهانز لوينكلو ـ Johannes Lewenklou) بغرض تصوير كتابه الذى دونه عن التاريخ العثمانى ، حيث قام بعمل مايزيد عن مائة رسم لهذا الكتاب[١] .

وفى الفترة ما بين سنة ٩٩٦ ـ ١٠٠١هـ / ١٥٨٨ ـ ١٥٩٢م زار استانبول

---

(١) هذه الرسوم لم تنشر بعد وهى موجودة الآن فى البوم ومجلد يحتوى على ١٨٥ صفحة فى المكتبة الوطنية بفيينا (Cod. 8612) .

فنان آخر يدعى (بولى ـ Pole) خلال فترة عمل السفير بارثولاموس Partho La-mus ، وقد قام فى هذه الفترة برسم صور للبلاط العثمانى وبعض نماذج من الحياة التركية فى مائة وتسع وخمسين صورة معظمها منفذ بالألوان [1].

وتكمن أهمية هذه الصور وغيرها من أعمال الرسامين الأوربين فى مدينة استانبول خلال فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) فى كونها توثيقاً مرئياً للحياة التركية ومظاهرها من ناحيه ، وفى تأثيرها على أعمال المصورين العثمانيين وبصفة خاصة مصورو الصور الشخصية من ناحية أخرى .

(١) نشر حديثا بعض هذه الرسوم بينما توجد بقيتها محفوظة داخل البوم يتكون من ١٧٢ صفحة فى المكتبة الوطنية بفيينا (Cod. 8626) .

الباب الثالث

الصور الشخصية العثمانية فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م)

تميزت مدرسة التصوير العثماني في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) بالاهتمام بقالب فني جديد في عمل الصور الشخصية يختلف عن القوالب الفنية المستخدمة في فترة القرن العاشر الهجري (١٦م) والتي اعتمدت بصفة أساسية على رسم هذه الصور من خلال مجموعة من المخطوطات اهتمت على وجه الخصوص بنسب الأسرة العثمانية وتاريخ سلاطينها .

ويتمثل هذا القالب الفني في رسم الصور الشخصية من خلال الألبومات[(١)] ، ويعتبر الألبوم شكلا فنياً يختلف عن المخطوط الذي عادة ما يشتمل على نص لموضوع واحد سواء أكان أدبياً أو علمياً أو تاريخياً ، وبالتالي نجد الصور التي يضمها تكون مقيدة في موضوعاتها بهذه النصوص، وتتميز غالباً بأسلوب فني واحد يسودها جميعا.

أما الألبوم فهو عبارة عن مجموعة من الأوراق يضمها مجلد واحد يلصق أو يرسم على كل ورقة منها صورة معينة تمثل موضوعاً ما لفنان معين في فترة معينة قد تكون سابقة على فترة إعداده أو معاصرة له ، أو معدة كلها في وقت واحد ، وتكون في هذه الحالة من عمل فنان واحد قام بتصوير موضوعات مختلفة .

وعادة ما كانت تلقى إطارات الصور في الألبومات العثمانية عناية خاصة من ناحية الزخارف ، إذ كانت في أغلب الأحيان تزين بزخارف تشبه هيئة الرخام المجزع أو هيئة الغيوم والسحب أو بزخارف منثورة بهيئة نقط دقيقة ذات ألوان مختلفة أو بزخارف نباتية متقنة مذهبة .

وقد شاع عمل الألبومات في التصوير العثماني منذ مطلع القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) حيث لاقت اهتماماً واضحاً من قبل السلاطين والفنانين ، إذ ورد في مقدمة إحداها [(٢)] إشارة إلى رأى السلطان أحمد الأول في فن الألبومات

---

(١) وصلتنا أمثلة من الألبومات العثمانية بعضها يرجع إلى فترة القرن التاسع الهجري (١٥م) والبعض الآخر يرجع إلى فترة القرن العاشر الهجري (١٦م) وأغلب هذه الأمثلة تحتوى على نماذج للرسوم والزخارف التي كان يستعين بها مصورو والمخطوطات إلى جانب بعض الرسوم والصور الشخصية .

(٢) يرجع إلى فترة السلطان أحمد الأول (١٠١٢ ـ ١٠٢٧ هـ / ١٦٠٣ ـ ١٦١٧م) وتحتفظ به مكتبة متحف طوبقابي سراى تحت رقم (٤٠٨/ب) .

والفنانين القائمين عليه ، والمواصفات التى يجب أن يكون عليها الألبوم ونوع ولون الورق المستخدم وكذلك الجلود بأنواعها المختلفة وزخارفها المذهبة ، وعلى الرغم من أن الكاتب الذى دون ذلك فى مقدمة الألبوم لم يذكر اسمه إلا أنه أشار إلى إتمامه لعمل من هذا النوع للسلطان .

وقد اشتملت الألبومات فى فترة السلطان أحمد الأول (١٠١٢ ـ ١٠٢٧هـ / ١٦٠٣ ـ ١٦١٧م) على صور غاية فى الأهمية خاصة تلك المجموعة التى تصور الحياة اليومية فى المجتمع التركى العثمانى ، وهى من الموضوعات التى لم تكن تلق القدر الكافى من الاهتمام فى الفترات السابقة ، كما أنها تكتسب أهمية خاصة من الناحية الوثائقية حيث تمدنا بمعلومات قيمة عن حياة وحفلات العثمانيين وحياتهم الاجتماعية ، وهى فرع أساسى لاغنى عنه فى دراسة الملابس الخاصة بالرجال والنساء من الأتراك العثمانيين فى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

ومما هو جدير بالذكر أن هذه الموضوعات كانت شائعة فى المقابل فى مدارس التصوير الإيرانى المعاصر ، غير أنها مثلت فى مدرسة التصوير العثمانى بأسلوب يختلف تماما عن الأسلوب الإيرانى الذى مثلت نماذجه من صور الرجال والنساء بأسلوب رقيق يتسم بالرشاقة والرومانسية ، فضلاً عن أنها كانت فى أغلب الأحوال تمثل أفراداً من الطبقة الأرستقراطية وليس من عامة الناس ، فقد كانت فى مدرسة التصوير العثمانى تمثل أفراداً من مختلف الطبقات الاجتماعية مع اهتمام شديد بإبراز الملابس التى كانوا يرتدونها .

والملاحظ من خلال دراسة تصاوير بعض هذه الألبومات وضوح بعض الأساليب الفنية الأوربية مما يدل على تسرب بعض التأثيرات الأوربية إلى فن التصوير العثمانى عن طريق بعض الفنانين الأوربيين الذين قاموا بعمل بعض الألبومات المصورة إلى جانب الفنانين الأتراك .

وقد استمر الاهتمام بعمل الألبومات المصورة خلال فترة حكم السلطان عثمان الثانى (١٠٢٨ ـ ١٠٣٢هـ / ١٦١٨ ـ ١٦٢٢م) وقد تميزت صور هذه الألبومات باستخدام فرشات دقيقة وألوان جديدة لم تكن مستعملة من قبل فى التصوير العثمانى ، وهى تعتبر انعكاساً لأسلوب المصور نقشى الذى لانعرف عنه الكثير

وقد أثر هذا الأسلوب بطبيعة الحال على التصوير العثمانى بصفة عامة فى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) تأثيراً ملحوظاً وواضحاً .

أما من عهد السلطان مراد الرابع (١٠٣٣ ـ١٠٥٠هـ / ١٦٢٣ ـ ١٦٤٠ م) فلم تصلنا أى من الألبومات المصورة ، ويعتبر ذلك أمراً مستغرباً بالنسبة لهذا السلطان الذى يعتبر من أعظم سلاطين آل عثمان فى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

وفى عهد كل من السلطان محمد الرابع (١٠٥٨ ـ ١٠٩٩هـ / ١٦٤٨ ـ ١٦٨٧م) والسلطان سليمان الثانى (١٠٩٩ ـ ١١٠٣هـ / ١٦٨٧ـ ١٦٩١م) اتخذت مدينة ادرنه مقرا للحكم ، وعلى الرغم من العودة مرة أخرى إلى أستانبول كعاصمة فى عهدى السلطان أحمد الثانى (١١٠٣ ـ ١١٠٧هـ / ١٦٩١ ـ ١٦٩٥م) والسلطان مصطفى الثانى (١١٠٧ ـ ١١١٥هـ / ١٦٩٥ ـ ١٧٠٣م) إلا أنهما كانا حريصين على عقد مجالسهم فى مدينة أدرنه .

غير أنه من الملاحظ أن المصادر التاريخية لم يرد بها أية إشارة أو معلومة عن المرسم السلطانى الذى كان موجوداً فى مدينة أدرنة فى ذلك الوقت والذى كان يعرف باسم (ادرنه كارى ـ Adirne Kari) .

ومما زاد من صعوبة دراسة هذا الموضوع أن الأعمال الفنية التى أنجزت فى هذا المرسم خلال تلك الفترة لم يصلنا منها إلا القليل حيث أن معظمها قد فقد نتيجة لأعمال الغزو واحتلال المدينة عدة مرات ، وبصفة خاصة عندما احتل القصر فى أدرنه بواسطة الروس ، وذلك فى سنة ١٢٩٥هـ / ١٨٧٨م[١].

ولعل هذا الأمر يفسر لنا سبب النقص الشديد فى التصاوير العثمانية التى ترجع إلى الفترة ما بين منتصف القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) ومطلع القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) .

---

(١) Atasoy (N.), op. cit., p. 70.

وعلى الرغم من أنه لايوجد ما يدل على اتمام بعض الألبومات المصورة خلال هذه الفترة ، إلا أنه من المرجح أن الأسلوب الفنى لتصاويرها كان يتبع الأسلوب الذى كان قائماً فى فترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

وتحتفظ مكتبة متحف طوبقابى سراى بمدينة استانبول وكذلك بعض المكتبات والمتاحف الأوربية والأمريكية بأمثلة من صور الألبومات العثمانية التى ترجع إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) بالإضافة إلى بعض الصور التى توجد فى حوزة بعض أصحاب المجموعات الخاصة .

وقد نشر فى الآونة الأخيرة بعض صور هذه الألبومات العثمانية فى حين يظل القسم الأكبر منها لم ينشر بعد .

وتنقسم موضوعات صور هذه الألبومات بصفة عامة إلى قسمين رئيسيين ، القسم الأول وتشتمل صوره على مجموعة من الصور الشخصية للسلاطين والأمراء العثمانيين وبعض الرسوم والصور لأشخاص من طبقات اجتماعية مختلفة .

فى حين اشتمل القسم الثانى على رسوم وصور إما تمثل عمائر مختلفة الطرز أو تمثل قطع الأسطول العثمانى أو بعض المعارك البحرية ، وقد تحتوى هذه الصور أحياناً على رسوم آدمية أو تخلو منها بالإضافة إلى اشتمال بعضها على رسوم طبوغرافية لبعض المدن والموانى .

وعلى الرغم من شيوع عمل الألبومات المصورة فى فترة القرن (١١هـ/١٧م) إلا أن هذا الأمر لم يؤد إلى توقف عمل المخطوطات المزوقة بالصور بصفة عامة وتلك التى تشتمل على صور شخصية بصفة خاصة .

واذا كان قد وصلنا بعض الأمثلة من المخطوطات المزوقة بالصور الشخصية من هذه الفترة ، إلا أنها تعتبر قليلة بل ونادرة ، مقارنة بما وصلنا من الفترات السابقة ، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى تفضيل صور الألبومات التى تعتبر أسهل فى طريقة عملها من صور المخطوطات وأكثر متعة من حيث تنوعها وعدم تقيدها بموضوع مخطوط كبير وضخم .

وتنحصر معظم أمثلة الصور الشخصية فى هذه الفترة فى مجموعة من المخطوطات التى اهتمت بسير الوزراء والعلماء والشيوخ الأتراك ، بالإضافة إلى بعض النسخ من كتاب شجرة نسب آل عثمان والتى عرفت باسم «سلسلة نامة» . وقد نجح المصور حسين فى تطوير الأسلوب الفنى لهذا النوع من المخطوطات المتخصصة فى رسم الصور الشخصية وفقا لأساليب جديدة تتفق والطابع العام الذى اتسم به التصوير العثمانى من حيث الاهتمام بالخلفيات ورسم المنظر الطبيعى .

وبصفة عامة يعتبر القرن (١١هـ / ١٧م) وبصفة خاصة فترة النصف الثانى منه أقل فترات التصوير العثمانى إنتاجا ، وقد أشار إلى هذه الحقيقة المؤرخ الرحالة التركى أوليا چلبى إذ يذكر أن عدد الفنانين قد استمر فى التناقص التدريجى فى النصف الثانى من القرن (١١هـ / ١٧م) وتبع ذلك قلة الإنتاج التصويرى [١] .

---

(١) يلاحظ هذ الأمر بوضوح فى معظم الفنون التطبيقية العثمانية والتى ساد أغلبها نوع من التدهور الفنى خلال هذه الفترة من القرن (١١هـ / ١٧م) وذلك نتيجة لتدهور الحالة السياسية والاقتصادية للدولة العثمانية .

الفصل الأول

الصور الشخصية العثمانية فى الألبومات

اشتملت الألبومات التى ترجع إلى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) على رسوم وصور تمثل موضوعات مختلفة يهمنا منها فى المقام الأول مجموعة الرسوم والصور الشخصية .

ومن أمثلة هذه الصور صورة تمثل السلطان أحمد الأول على عرشه [١] ، ومجموعة أخرى من صور السلاطين العثمانيين[٢] تبدأ بصورة السلطان عثمان الأول وتنتهى بصورة السلطان أحمد الأول [٣](لوحة رقم ١٢٥) .

ويشاهد السلطان أحمد الأول فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع داخل حنية معقودة بعقد مفصص يزين كوشاته زخارف نباتية واقعية وأخرى محورة من طراز الرومى وقد أتكأ على وسادة بيضاوية الشكل تزدان بعناصر من زخرفة الرومى .

ويرتدى السلطان عمامة بيضاء اللون ترتفع باستدارة إلى أعلى مثبت فى أعلاها ريشتان فى حين يزين مقدمتها حلية ذهبية مرصعة بالأحجار الكريمة ، (شكل رقم ٤٢) وجبة مبطنة بالفراء الأبيض اللون يرتدى أسفلها قفطاناً ضيق الأكمام ، وحزاماً ذهبى مرصع بالأحجار الكريمة يغمد فيه خنجراً له مقبض مرصع أيضاً بفصوص من الأحجار الكريمة .

ويظهر السلطان أحمد الأول فى هذه الصورة وهو يحمل فى يده اليسرى منديلاً مطرزاً وفى يده اليمنى ألبوماً صغير الحجم مجلداً بجلدة مزخرفة ومذهبة . ومما يسترعى الانتباه فى هذه الصورة الواقعية الشديدة فى رسم ملامح هذا السلطان الذى

---

(١) توجد هذه الصورة ضمن البوم السلطان أحمد الأول المحفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى والذى يحتوى على ستين صورة .

(٢) توجد هذه المجموعة من الصور ضمن البوم محفوظ بمتحف أيرلندا الملكى بادنبره تحت رقم 1888.88 BL. HA ، وتتميز أوراق هذا الألبوم بأنها ملونة ومذهبه .

(٣) يبلغ مقاس الصورة ١٩ × ١٢٫٧سم ومقاس الصفحة ٢٩×١٩٫٩سم
Sourdel (J), Bertold (t..h), Supler, Die kunst Des Islam. Jermany 1976. pl. 353.

يبدو فى مقتبل العمر وقد خلا وجه من اللحية والشارب [1] ، وفى مراعاة النسب التشريحية لأعضاء جسمه والمحافظة على النسبة الطبيعية بين حجم السلطان وبقية عناصر الصورة .

كما تتضح هذه الواقعية أيضاً فى رسم ثياب هذا السلطان والتى تدل على أناقة واضحة ، وكذلك الاهتمام بالتعبير عن المنظور فى رسم العمارة وإظهار تفاصيل العناصر المعمارية وزخارفها وخاصة الكسوات الخزفية .

ويعلو الصورة كتابة محصورة داخل خرطوشين نصها «حضرت سلطان أحمد خان ، ابن السلطان محمد خان ، فى حين يوجد كتابة أخرى فى الركن السفلى الأيسر لها تقرأ «عمل الفقير سليمان » .

والراجح أن يكون سليمان هذا من المصورين الذين شاركوا فى عمل صور هذا الألبوم .

ومن الأمثلة الأخرى للصور الشخصية فى الألبومات صورة شخصية للسلطان أحمد الأول مثل فيها كفارس [2](لوحة رقم ١٢٦) يرجح أنها عملت فى الفترة ما بين سنتى ١٠٣٠ ـ ١٠٣٩هـ / ١٦٢٠ ـ ١٦٣٠م .

ويظهر السلطان فى هذه الصورة وقد امتطى صهوة جواد أدهم كستنائى اللون ذا أقدام بيضاء اللون عدا القدم الأمامية اليمنى ، وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء اللون

---

(١) جلس السلطان أحمد الأول على عرش السلطنة وهو فى سن الرابعة عشر وتوفى فى سن الثانية والعشرين فكانت مدة سلطنته أربع عشرة سنة (١٠١٢ ـ ١٠٢٦هـ / ١٦٠٣ ـ ١٦١٧م) وهو الذى بنى الجامع الشهير باسمه فى مدينة استانبول ، وسن قانون وراثة السلطنة للأكبر والأرشد من أسرة آل عثمان .

(٢) نشر هذه الصورة Robinson (B.W) op. cit, pl. 100 ، وهى توجد فى مجموعة كيير Keir Collection ضمن البوم قدم للامبراطور المغولى الهندى شاه جيهان فى سنة ١٠٣٩هـ / ١٦٢٩ ـ ١٦٣٠م) ، وهو يحمل الأختام الرسمية لهذا الإمبراطور والامبراطور أورانكزيب ، ولايوجد بين أيدينا ما يمكننا من توضيح الأسباب التى أدت إلى انتقال هذه الصورة من تركيا العثمانية إلى الهند ووضعها فى هذا الألبوم .

ترتفع باستداره إلى أعلى يتوسطها عصا صغيرة وريشة فى حين ينسدل من مقدمتها قنزعه من الحرير ، وجبة زرقاء اللون أسفلها قفطان برتقالى اللون وسروال بنفسجى اللون .

ويتمنطق السلطان بحزام مرصع بالأحجار الكريمة يضع فيه خنجره بينما يتدلى من أذنه قرط ، ومن المعروف عن السلطان أحمد الأول حبه الشديد للحلى والأحجار الكريمة .

وتتشابه ملامح السلطان وثيابه فى هذه الصورة مع ملامحه وثيابه فى صورته بالألبوم السابق .

وتذكرنا هذه الصورة الشخصية للسلطان أحمد الأول ببعض الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين ، والتى مثلوا فيها كفرسان على ظهور جيادهم ، وبصفة خاصة صورة السلطان سليمان القانونى وصورة السلطان سليم الثانى [١] ، وإن كان يلاحظ أن الفنان فى صورة السلطان أحمد الأول قد ترك خلفية الصورة بدون تلوين كما أنه لم يقم برسم أية زخارف فيها .

ويوجد فى أعلى الصورة وفى أسفلها شريطان زخرفيان يحتوى العلوى السفلى على كتابة تركية على أرضية زرقاء اللون نصها «شبيه سلطان أحمد والد سلطان عثمان» وترجمتها «صورة سلطان أحمد والد سلطان عثمان» . ويحيط بالصورة إطار عريض يزدان بزخارف نباتية تتألف من رسوم أوراق وأزهار ذات طابع مغولى هندى .

ومن أمثلة صور السلاطين العثمانيين فى الألبومات التى ترجع إلى فترة النصف الأول من القرن ١١ هـ / ١٧م صورة شخصية صغيرة الحجم للسلطان عثمان ثانى [٢] ، مثل فيها كفارس يمتطى صهوة جواده (لوحة رقم ١٢٨) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يمتطى صهوة جواده فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة ترتفع باستدارة إلى أعلى يتدلى من أعلاها

---

(١) راجع اللوحات ارقام ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ من الكتاب .

(٢) نشر هذه الصورة Binney (E.), op. cit., pL. 26 ويبلغ مقاسها 3 3/8 X 5 7/8

قنزعتان من الحرير مثبتتان في حليات مرصعة بالأحجار الكريمة ، وجبة مبطنة بالفراء يرتدى أسفلها قفطاناً ضيق الأكمام وحزاماً يضع فيه منديلاً من الحرير .

ومثل عثمان الثانى فى هذا العمل الفنى وله وجه يخلو من اللحية والشارب وتدل ملامحه على صغر سنه (١) . وقد أمسك بعنان جواده وتمنطق بسيف له مقبض مرصع بالأحجار الكريمة .

ويغطى ظهر الجواد الذى يمتطيه السلطان عثمان الثانى سرج من الحرير يتشابه تماماً مع السرج الذى يخص هذا السلطان والمحفوظ فى متحف طوبقابى سراى (٢) ، مما يدل على واقعية الفنان فى رسم تفاصيل هذه الصورة .

ومما يلفت النظر فى هذه الصورة قيام الفنان برسم شجرة فى الجانب الأيمن منها تنحنى بعض أغصانها فوق رأس السلطان عثمان الثانى ، وتحلق خلفها أسراب من الطيور ، ويعتبر هذا الأمر محاولة موفقة من قبل هذا الفنان لحل مشكلة الفراغ فى خلفيات الصور الشخصية العثمانية وبصفة خاصة صور السلاطين الفرسان .

ويلفت النظر أيضاً فى هذه الصورة رسم السلطان بحجم كبير غير متناسب مع حجم الجواد وبقية عناصر الصورة ، بالإضافة إلى افتقار وضعته على ظهر الجواد إلى الإحساس بالثقل ، وتعتبر هذه الملاحظات من الأمور المألوفة فى معظم صور سلاطين آل عثمان التى مثلوا فيها كفرسان .

ويحيط بالصورة إطار مستطيل وشريطان مستطيلان فى أعلاها وأسفلها ، وقد قام المصور الذى رسم هذه الصورة بالتوقيع فى الركن الأيسر السفلى من الصورة دون أن يذكر اسمه صراحة وذلك على النحو التالى «رقم حضرت نقاش » .

---

(١) جلس هذا السلطان على العرش مرتين : المرة الأولى عقب خلع السلطان مصطفى الأول بعد جلوسه بثلاثة أشهر سنة ١٠٢٦هـ والمرة الثانية سنة ١٠٢٧هـ وكان سنه أربع عشرة سنة ثم خلع وقتل سنة ١٠٣٢هـ وأجلس مكانه السطان مصطفى المجذوب للمرة الثانية ، ولقب بكَنج عثمان ومعناه (عثمان الشاب) .

(٢) عرض هذا السرج فى معرض الفن التركى الذى أقيم فى نيويورك تحت اسم
The Art Treasurs of Turkey (1966) No. 1970.

وربما يكون هذا المصور إما نقاش أحمد أو نقاش حسن اللذان عملا فى مرسم القصر فى بداية القرن ١١هـ / ١٧م .

ويمكن مقارنة صورة السلطان عثمان الثانى فى الألبوم السابق ببعض صوره الأخرى التى تظهر فى تصاوير المخطوطات المعاصرة .

ومن أمثلة ذلك التصويرة التى تمثل هذا السلطان وبرفقته وزيره داود باشا أثناء عودة الجيش العثمانى من محاربة بولونيا وفتح مدينة خوتين [١] .

وإن كان يلاحظ أن صورة السلطان فى هذه التصويرة تختلف عن صورته فى الألبوم السابق إذ يشاهد السلطان وله شارب خفيف ، كما أنه يرتدى قفطاناً يزدان برسوم أهلة كبيرة بالإضافة إلى وجود تشويه ومحو لملامح وجه الوزير داود باشا [٢] .

ومن أمثلتها أيضا التصويرة التى تمثل السلطان عثمان الثانى بين عسكره وفرسانه من ديوان نادرى الذى كتب ملحمة خوتين فتح نامة [٣] . (لوحة رقم ١٢٨) . وهى تتشابه إلى حد كبير مع صورته فى الألبوم السابق ، سواء من حيث الملامح والثياب والسيف الذى يحمله ، أو من حيث أسلوب رسم الجواد والتعبير عن حركته .

وفضلاً عما سبق فقد وصلنا من فترة منتصف القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) مجموعة أخرى من الألبوم التى اشتملت على صور تمثل بعض الشباب العثمانى المترف المتأنق الثياب ، ويتضح فى أغلب هذه الصور التأثر بالأساليب الفنية الأوربية وخاصة فى رسم الخلفيات .

---

(١) نشر هذه التصويرة .Binney (E.) op. cit., pL. 27 من مخطوط خوتين فتح نامه وهى تصور قصة حملات السلطان عثمان الثانى على خوتين والأستيلاء عليها وعلى حصونها بعد استشهاد ستين ألف من العثمانيين .

(٢) من المحتمل أن يكون هذا التشويه قد حدث من قبل المطالبين بدم السلطان عثمان الثانى بعد مقتله خنقاً بإيعاز من الوزير داود باشا .

(٣) Atasoy (N.) op. cit., pL. 46.

ومن أمثلة هذه الصورة صورة تمثل شاباً عثمانياً [1] يقف أسفل شجرة فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة بيضاء وقفطاناً ضيق الأكمام ينحسر بالقرب من القدمين ليكشف عن السروال والحذاء ، فى حين يضع على كتفه عباءة مطرزة يطوقها بيده اليمنى فى تعبير رقيق يكشف عن مكانته الاجتماعية الرقيعة (لوحة رقم ١٢٩) .

ويتضح فى أسلوب رسم خلفية هذه الصورة والتى مثلت على هيئة تلال يتخللها رسوم سحب بالإضافة إلى رسم الشجره والصخور والحشائش التى تتناثر فى مقدمة الصورة التأثر بالأساليب الفنية الأوربية .

ومن أمثلتها أيضاً صورة تمثل أميراً عثمانياً يجلس فى الخلاء وقد أحاطت به مجموعة من الموسيقيين والخدم [2] (لوحة رقم ١٣٠) .

ويشاهد هذا الأمير وقد ارتدى ملابس أنيقة وقد أمسك فى يده اليسرى بمنديل، فى حين يمسك فى يده اليمنى بكأس يهم بالشراب منه .

ويتضح فى خلفيه التصويرة التى اتخذت هيئة المنظر الطبيعى الدقة الواضحة والواقعية فى رسم العناصر والتفاصيل ، وهى تعكس التأثر الواضح بالأساليب الفنية الفلمنكية أو الألمانية ، مما يجعلنا نرجح أن تكون هذه الصورة قد نفذت بواسطة فنان مجرى الأصل ؛ إذ تشير بعض المصادر إلى وجود بعض الرسامين المجريين فى مرسم القصر فى عهد السلطان عثمان الثانى .

ومما يلفت النظر فى الصورة السابقة التعبير عن البعد الثالث فى رسم العمائر التى تظهر فى الخلفية والتى تمثل قلعة الروميلى حصار أو قلعة الأبراج السبعة بالقرب من العاصمة بالإضافة إلى القرن الذهبى وأحد الاكشاك أو القصر الصيفى .

وتميزت بعض صور الألبومات العثمانية التى ترجع إلى فترة منتصف القرن

---

(١) يبلغ مقاسها 5 15/16 X 9 1/2 — Binney (E.) op. cit., pL. 33

(٢) يبلغ مقاسها 2 3/4 X 5 3/16 — Ibid, pL. 32

(١١هـ / ١٧م) بتأثرها بالأساليب الفنية الإيرانية التى سادت مدرسة أصفهان فى نفس الفترة .

ومن أمثلتها صورة شخصية لشاب يرتدى ثياب أوربية [١](لوحة رقم ١٣١) ويشاهد هذا الشاب وهو يستند على قدم واحدة وقد ارتدى غطاء رأس مرتفعاً أحمر اللون يشبه الطربوش وقميصاً ضيق الأكمام يلتف حوله من أسفل حزام من الحرير وسروال واسع قصير وجورب طويل يصل إلى أسفل الركبة ، بينما يضع على كتفيه عباءة سوداء مطرزة الحاشية .

ويذكرنا الأسلوب الذى اتبع فى رسم هذه الصورة من حيث طريقة التعبير عن ملامح الوجه ، وشعر الرأس ، والثياب ، وطريقة الوقوف على قدم واحدة بالأسلوب الفنى للمصور الإيرانى رضا عباسى وتلميذه معين مصور .

وفى الوقت نفسه توضح لنا هذه الصورة أن الفنان الذى قام برسمها لم يكن جاهلاً بالأساليب الأوربية .

ومن المحتمل أن تكون هذه الصورة من عمل أحد المصورين الإيرانيين الذين عملوا فى مرسم القصر خلال هذه الفترة أو من عمل أحد الفنانين الأتراك الذين تأثروا بأسلوب المصور الإيرانى رضا عباسى .

ومن أمثلة هذه الصور أيضاً صورة للشاعر الإيرانى حافظ الشيرازى[٢] (لوحة رقم ١٣٢) .

ويشاهد هذا الشاعر الإيرانى وهو يجلس الجلسة الشرقية وقد رفع قدمه اليمنى إلى أعلى قليلاً فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة لها شال أبيض ينتهى بعذبة وطاقية مضلعة (شكل رقم ٤٣) وقفطاناً واسع الأردان وعباءة .

ومما يلفت النظر فى هذه الصورة الواقعية الشديدة فضلاً عن البراعة فى التعبير

---

(١) Robinson (B.W.) op. cit, pL. 104.

(٢) Binney (E.) op. cit., pL. 28 .
توجد هذه الصورة فى البوم محفوظ فى مجموعة كيير Keir Cllection

عن الحالة النفسية لهذا الشاعر وهو فى حالة تأمل وذلك من خلال تعبيرات الوجه وإسناد الخد على اليد اليمنى والإمساك بديوان من الشعر بأطراف أصابع اليد اليسرى.

وتتضح الواقعية فى هذه الصورة فى رسم طيات الثياب والعمامة وفى رسم ملامح الوجه مما يدل على فهم الفنان لقواعد الظل والنور ، ومن المرجح أن يكون المصور قد اعتمد فى رسمها على نماذج سابقة حيث صور هذا الشاعر عدة مرات من قبل .

وعلى الرغم من الضعف الواضح فى رسم أصابع اليدين إلا أن الصورة تكشف عن تأثر واضح بالأساليب الفنية الأوربية ، ومن المحتمل أن تكون هذه الصورة قد رسمت خلال فترة حكم السلطان مراد الرابع (١٠٣٣هـ - ١٠٥٠هـ / ١٦٢٣ - ١٦٤٠م) إذ أنها تحمل بعض الخصائص الفنية التى سادت هذه الفترة [١] .

ويعلو الصورة كتابة باللغة التركية نصها :-

مرحوم شيخ خواجه حافظ شيرازى در تواتر ايله

يازلو كلدو كندن بعينه بوشكل اوزره ايتمش

ومعناها : تصور لما كان عليه الشاعر الشيخ المرحوم حافظ الشيرازى وهو فى حالة تأمل واستغراق .

ومن أمثلة تصاوير هذا الألبوم صورة أخرى تمثل درويشاً مجذوباً [٢] (لوحة رقم ١٣٣) ، ويشاهد هذا المجذوب وهو يرتدى ثياباً غير مألوفة تتألف من رداء بدون أكمام مشقوق من الأمام يزدان بزخرفة بهيئة قلم عريض (مقلم) أسفله رداء أبيض قصير ويتشح بوشاح شفاف أبيض ، فى حين يضع على رأسه غطاء رأس مخروطى

---

(١) على الرغم من الخلاف المذهبى بين السلاطين العثمانيين وشاهات إيران الصفويين إلا أن اللغة الفارسية كانت هى لغة الحضارة فى البلاط العثمانى باستانبول ، وقد كتب العديد من سلاطين آل عثمان أشعاراً رقيقة بالفارسية ، ومن هنا نستطيع القول أن أى حاكم تركى لابد وأن يقيم امتلاكه لصورة شخصية لشاعر من أعظم شعراء إيران تقييما واضحاً فضلاً عن حرصه على ضمها إلى صور البومانه الخاصة .

(٢) Robinson (B.W) op . cit., pL. 105.

يبلغ مقاسها ١٥,٦ × ٩سم وتوجد فى مجموعة كيير Keir Collection

الشكل يزدان بأشرطة متكسرة مثبت فى مقدمته دوارة وله واقية تشبه واقية الجبهة فى الخوذات الحربية تحجب العينين وبعض ملامح الوجه الذى لايظهر منه سوى جزء من الأنف والشارب واللحية . (شكل رقم ٤٤) .

ويلاحظ أن هذا الدرويش يلبس فى قدميه قبقاباً من الخشب ويحمل فى يده اليمنى عصا طويلة وفى يده اليسرى راية ، أو بيرق اعتاد المجاذيب حملها فى سيرهم.

ويوجد أعلى التصويرة فى الركن الأيسر كتابة باللغة التركية نصها :

بو تصور بر مجذوب الهى نكدر مستجاب الدعوة ايدى

موذى حيوانا تدن أصلا ابا اتمزذى هرقنده

راست كلسه طوتوب بر تهتايين الوب

صاليوردى حالا جنونده دكلدر

ومعناها : هذه الصورة لمجذوب الهى كم كان هو مستجاب الدعوة ولايتعالى على الحيوانات فى أى وقت ، واذا ما صادفهم كان يتودد إليهم والآن هو ليس بمجنون .

ومن بين صور الألبومات التى ترجع إلى هذه الفترة والتى اهتمت برسم أفراد من طوائف الحرف فى تركيا العثمانية وصلتنا صورة تمثل سقاء يحمل قربة ماء(١) . (لوحة رقم ١٣٤) .

والصورة بصفة عامة مفعمة بالواقعية من حيث التعبير عن الثياب التى كان يرتديها أصحاب هذه الطائفة مثل غطاء الرأس والخف والشال وكيس النقود المعلق فيه والرداء القصير الذى يصل إلى ما بعد الركبة بقليل ، وكذلك من حيث التعبير عن ملامح هذا السقاء التى تدل بوضوح على ملامح شخصية مميزة بالإضافة إلى

---

(١) Blochet (E.), Les Enluminures des Manuscrits Orientaux, Turcs, Arabes, Persans -de La Bibliothéque National - Paris. 1926 Pl. VII. A

الاهتمام بإبراز حركة يديه وقدميه وهو يهم بتفريغ الماء من القربة التى يحملها على الأرض .

ومن الجدير بالذكر أن الاحتفالات السلطانية التى كانت تجرى أحداثها فى ميدان الخيل بمدينة استانبول كان يسبقها تنظيف وإعداد لمكان العرض حيث كان الكناسون يقومون بكنس المكان وتنظيفه ، فى حين كان السقاءون يقومون برشه بالماء عقب ذلك .

ويلفت النظر فى هذه الصورة التأثر بأساليب المدرسة الصفوية الثانية فى التصوير وخاصة فى الأسلوب المتبع فى رسم وجه وثياب السقاء .

ويمكن مقارنة صورة الألبوم السابقة بصورة أخرى من مخطوط سورنامه مراد الثالث (٩٩١هـ / ١٥٨٣م) تمثل طائفة الكناسين والسقائين وهم يقومون بكنس ورش مكان الأحتفال بالماء أمام السلطان [(١)] .

ومن المحتمل أن تكون صورة الألبوم السابق وغيرها من الصور التى تمثل طوائف الحرف فى تركيا العثمانية كانت تستخدم بواسطة المصورين الذين تخصصوا فى تزويق كتب الاحتفالات بالصور .

وبالإضافة إلى الألبومات السابقة ينسب إلى فترة النصف الثانى من القرن ١١هـ/ ١٧م بعض الصور التى تمثل أشخاصاً من مختلف سكان ولايات الدولة العثمانية ، وهى تظهر بوضوح الخصائص البدنية لأبناء هذه الولايات إلى جانب الاهتمام بتوضيح الأزياء والملابس المدنية والعسكرية التى كانوا يرتدونها ويحتفظ متحف الدولة فى برلين الغربية بألبوم من هذه الألبومات[(٢)] نتخير من بين صوره أربع

---

(١) Rice (D.T), Islamic Art, 1975, Fig. 21.

(٢) يرجع تاريخ هذا الألبوم إلى سنة (١٠٦٠هـ / ١٦٥٠م) وقد قامت تسك (يوهانا) بنشر بعض صورة فى بحث قدم إلى مؤتمر الفن التركى الخامس (بودابست ـ ١٩٧٥م) وذلك تحت عنوان Zick Nissen (J.), Beoeachtungen Zur Lokalisierung Datierung und Historie Osmanischer Feinkeramik des Jahrhunderts. Fifth International Congress of Turkish Art. Budapest. p. 927.

صور ، الصورة الأولى وتمثل صورة لسيدة من مصر (لوحة رقم ١٣٦) تظهر فى الصورة وهى ترتدى ثوباً مشقوقاً أسفل البطن بقليل أسفله ثوب أبيض شفاف وسروال وخف أصفر اللون ، ومن المعروف أن النساء الشرقيات قد اكتسبن عادة لبس السراويل وليس هناك فرق فى هذه الناحية بين الأقطار المختلفة .

كما تضع هذه السيدة على رأسها طرحة بيضاء تلتف حول الرأس ثم تنسدل على الأكتاف وهى من مميزات زى المصريات ، وعادة ما تكون من الموصلى الأبيض محبوكة الطرفين بالحرير الملون والذهب .

أما الصورة الثانية فهى تمثل سيدة من تونس تدخن الشبك (١) . (لوحة رقم ١٣٧) وقد ارتدت جبة مبطنة بالفراء أسفلها صديرية وسروال متسع وخف أصفر اللون وتتمنطق بحزام من الحرير المطرز ، وتضع هذه السيدة على رأسها غطاء رأس مرتفع شاع استخدامه لدى نساء الشمال الإفريقى فى العهد العثمانى يظهر أسفله شعرها المصفف والمعقود على هيئة لمة فوق الجبهة (تشبه الفيونكة) .

والصورة الثالثة لجندى من الأرمن (لوحة رقم ١٣٨) يرتدى عمامة بيضاء مستديرة لها حاشية من الأمام وعذبة من الخلف وجبة تزدان بزخارف مقلمة أسفلها قفطان قصير الأردان وقميص واسع الأردان من الحرير الأبيض ويلبس حذاء من الجلد برقبة طويلة يشبه البوت .

ويشاهد هذا الجندى وقد قبض بيده اليمنى على مقبض خنجر يضعه فى حزام الوسط .

ومما يلفت النظر فى هذه الصورة تشابه ملامح هذا الجندى وخاصة الشارب الطويل البهلوانى الشكل ، وكذلك طراز ثيابه مع رسوم الأشخاص الأرمن على التحف الخزفية من إنتاج مدينة كوتاهيه فى فترة القرن ١٢ هـ / ١٨م .

---

(١) الشُبك : فى التركية جُبوق وجوبوق بالجيم المشربه فيهما : الأنبوبة والعصا والماسورة وشبك الدخان (توتون جبوغى) عبارة عن أنبوبة فى أحد طرفيها (مبسم) وفى الآخر مجمرة يوضع بها التبغ . سليمان (أحمد سعيد) تأصيل ماورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ص ١٣٣ .

أما الصورة الرابعة والأخيرة فهى لجندى من جزر الأرخبيل (لوحة رقم ١٣٩) يحمل بندقية وسيفاً وقرن بارود .

ويرتدى هذا الجندى غطاء رأس يزدان برسوم زهور يتدلى من مقدمته قنزعة وصديرى وسروال وحذاء من الجلد برقبة طويلة يشبه البوت .

وتكمن أهمية دراسة هذه المجموعة من صور الألبوم السابق فى أنها تعتبر مصدراً قيماً لدراسة أزياء وملابس سكان الولايات المختلفة التى كانت خاضعة للدولة العثمانية .

الفصل الثانى

الصور الشخصية العثمانية فى المخطوطات

لم تشهد فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) إقبالاً على عمل المخطوطات التى أهتمت بموضوع الصور الشخصية على وجه الخصوص مثلما شهدت فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) .

وعلى الرغم مما وصلنا من أمثلة لهذا النوع من المخطوطات مثل كتاب الشقائق النعمانيه وكتاب سلسلة نامه إلا أنه من الملاحظ أن معظم فنانى هذه الفترة كانوا يفضلون رسم الصور المستقلة فى الألبومات ، والتى عادة ما كانت تمثل موضوعاً مستقلاً بذاته أكثر من القيام بتزويق المخطوطات .

ولعل هذا الأمر يفسر لنا قلة المخطوطات التى اشتملت على صور شخصية فقط من فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) ، والذى يعتبر من أفقر فترات التصوير العثمانى فى عمل هذا النوع من الصور .

وبالإضافة إلى ذلك فإنه يمكننا من خلال الإطلاع على مجموعة المخطوطات التاريخية التى ترجع إلى هذه الفترة أن نضع أيدينا على مجموعة من الصور التى من الممكن أن ينطبق عليها مفهوم الصور الشخصية خاصة وأن شخصيات أصحابها معروفة لدينا وبعضها كان معاصراً للأحداث .

ومن أمثلة هذه الصور صورة تمثل الوزير على باشا [1] من مخطوط «وقائع نامه» المؤرخ فى سنة ١٠١٣هـ / ١٦٠٤ [2] . (لوحة رقم ١٤٠) .

ويشاهد على باشا فى هذه الصورة وهو يمتطى صهوة جواده ، وقد هم بالخروج من باب همايون بقصر طوبقابى يتقدمه كبار ضباط أو جاقات الانكشارية .

ويبدو الوزير على باشا وقد ارتدى عمامة بيضاء كبيرة ترتفع باستدارة بوسطها عصا صغيرة ، وقفطانا أخضر اللون من الحرير الموشى بخيوط الذهب وقد ظهر فى الصورة بعدة القتال من سيف ودرع وجعبة سهام .

---

(١) عين والياً على مصر فى فترة حكم السلطان محمد الثالث ثم أصبح وزيراً عند عودته من مصر وعندما مات السلطان أصبح الوزير الأول فى عهد السلطان أحمد الأول ثم أرسل إلى المجر كقائد أعلى للجيش غير أنه مرض ومات بالقرب من بلغراد .

(٢) محفوظ فى مكتبة السليمانية تحت رقم 1604

ويلاحظ أن المصور كان حريصاً على أن يعبر عن أوصاف هذا الوزير بدقة واضحة وخاصة الوجه الطويل ، والأنف الأقنى ، واللحية السوداء الكثة ، كما تبرز الوضعة التى مثل فيها الوزير على باشا أسلوب مصورى القرن ١٠هـ / ١٦م فى رسم صور الفرسان الشخصية ، وهى تدل على المكانة والمنزلة التى كان يتمتع بها.

ومن أمثلة هذه الصور أيضاً مجموعة الصور التى يضمها مخطوط أشعار نادرى أو ديوان نادرى[1] (١٠٣٠هـ / ١٦٢٠م) ، وهو يشتمل على قصائد كتبها محمد بن عبدالغنى المتوفى فى عام (١٠٣٦هـ / ١٦٢٦ ـ ١٦٢٧م) مستعيراً اسم نادرى.

ويضم هذا المخطوط تسع صور تصور أحداثاً من عهد السلطان محمد الثالث والسلطان عثمان الثانى .

ويتضح من الأسلوب الفنى لتصاوير هذا المخطوط أنها من عمل المصور نقاش أحمد مصطفى الذى اشتهر باسم «نقشى» .

ومن بين هذه الصور صورة للسلطان مراد الثالث وهو فى طريقة لتأدية صلاة الجمعة (لوحة رقم ١٤١) .

وتذكرنا الهيئة التى رسم بها السلطان فى هذه الصورة بهيئته التى تشاهد فى معظم صورة الشخصية سواء من حيث طراز الثياب التى يرتديها وخاصة العمامة أو من حيث الأوصاف والملامح وخاصة الوجه الذى يميل إلى الاستطالة واللحية السوداء الكثة .

وصورة أخرى تمثل زيارة السلطان عثمان الثانى لمدرسة الشيخ غضنفر أغا (لوحة رقم ١٤٢) .

ويشاهد غضنفر أغا فى هذه الصورة وهو يجلس فى إيوان مدرسته وقد أمسك فى يده اليسرى بكتاب ، بينما يجلس أمامه مجموعة من الطلبة فى صف واحد وقد أمسك كل منهم بكتاب ينظر فيه باهتمام بالغ .

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى خزانة رقم 889

ويرتدى الشيخ غضنفر أغا عمامة واسعة كبيرة مستديرة أعتاد العلماء ورجال الدين ارتداءها فى العصر العثماني وفرجيه خضراء اللون أسفلها قفطان رمادى اللون.

وقد نجح المصور فى إبراز أوصاف هذا الشيخ ، وخاصة ملامح الوجه بالإضافة إلى الربط بينه وبين مجموعة الطلبة عن طريق اتجاه الرءوس والنظرات .

كما اهتم المصور برسم العناصر المعمارية للمدرسة ، وخاصة القبة الكبيرة التى تغطى إيوان الدرس والقباب الصغيرة التى تحيط بفناء المدرسة ومداخلها وأبوابها ونوافذها .

ويلاحظ أن هذا الأسلوب فى رسم الصور الشخصية قد ظهر من قبل فى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) ويعتبر استخدامه في هذا المخطوط امتداداً لهذا الأسلوب.

ويشاهد فى الركن الأيمن من الصورة السلطان عثمان الثانى على صهوة جواده وهو فى طريقة لزيارة المدرسة يتقدمه بعض الخدم ورجال الانكشارية .

وتتشابه صورة السلطان عثمان الثانى فى هذه التصويرة بشكل دقيق واضح مع صورة الشخصية التى وصلتنا من هذه الفترة سواء فى الألبومات أو فى المخطوطات .

ومما يلفت النظر فى هذه التصويرة وجود كتابة باللغة التركية تتمثل فى بيت من الشعر بالتركية يشاهد الشطر الأول منه فى أعلى التصويرة ونصه :

غبار توسن احلالى سرمه اعيان

ومعناه : أن الغبار الذى تثيره حوافر جواد هذا الشيخ فى احلال الشيئ أو تحريمه تنير البصائر كما يجلو الكحل الأبصار .

بينما يشاهد الشطر الثانى منه أسفل التصويرة ونصه :

جناب دركه اقبالى قبلة اخيار

ومعناه : إن رحاب عتبتك الميمونة يزدحم فيها الناس ويقصدها القوم الأخيار ، ولعله يشير هنا إلى زيارة السلطان عثمان الثانى لمدرسة هذا الشيخ .

ومن المخطوطات الهامة التى ترجع الى فترة بداية القرن ١١هـ / ١٧م مخطوط

«الشقائق النعمانية» [1] وهو ترجمة تركية عن أصل مكتوب باللغة العربية قام بها طاش كـوپريلى زاده فى سنة ١٠٢٩هـ / ١٦١٩م . ويشـمل هذا المخطوط على خمسين صورة من عمل المصور أحمد مصطفى المشهور بنقشى تصور كثيراً من العلماء والشيوخ الأتراك فى أوضاع مختلفة إما بمفردهم وهم قائمون على أعمالهم أو فى مناقشاتهم مع تلاميذهم .

ويوجد فى نهاية المخطوط إشارة بأن تصاوير هذا المخطوط من عمل نقاش أحمد ، ومما هو جدير بالذكر أن هذا المصور قد قام برسم صورة شخصية لنفسه فى آخر صوره بالمخطوط مع السلطان عثمان الثانى والصدر الأعظم محمد باشا (لوحة رقم ١٤٣) .

ويشاهد نقاش أحمد فى الجانب الأيمن من الصورة وقد ارتدى ثياباً أنيقة تتألف من عمامة لها شال أبيض متعدد الطيات وجبة بنية اللون أسفلها قفطان ضيق الأكمام أحمر اللون .

وتدل ملامح وجهه وخاصة لحيته وشاربه المشذبان ، واللذان يغلب عليهما السواد على أنه فى مرحلة منتصف العمر .

ومن أمثلة الصـور الشـخـصيـة التى وردت فى هذا المخطوط صـورة للشـيخ عبدالمعطى[2] (لوحة رقم ١٤٤) .

ويشاهد الشيخ فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية على سجادة صفراء اللون تزدان بعنصر السحب والأقمـار [3] ، وقد ارتدى عمامة كبيرة لها شال أبيض متعدد الطيات وطاقية صغيرة مضلعة حمراء اللون ، وجبة ذات لون أزرق داكن أسفلها قفطان يميل لونه إلى اللون الأزرق الفاتح .

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقاپى سراى خزانه رقم 1263

(٢) ولد وعاش فى مكة وانتهى الى المذهب المالكى وصار من القائمين على ضريح الرسول عليه الصلاة والسلام .

(٣) عرف هذا النوع من السجاد باسم عشاق تشنتيمانى وكانت تنتجه مدنية عشاق فى فترة النصف الثانى من القرن ١٠هـ / ١٦م وفترة القرن ١١هـ / ١٧م .

ويلاحظ أن المصور قد رسم رأس الشيخ عبدالمعطى من الوضع الجانبى فى حين رسم بقية الجسم فى وضعة ثلاثية الأرباع .

ويظهر هذا الشيخ وقد أمسك بقلم يكتب به على صفحات مخطوط كبير وقد استند على كرسى مستطيل الشكل .

ويشاهد فى الجانب الأيمن من الصورة جوسق ملحق به مدرسة يحيط بهما حديقة لها سور ، ويتضح فى طراز عمارة هذه الأبنية الطراز التركى وخاصة الحجرات والنوافذ والبارزات المحمولة على كوابيل خشبية ، بينما يشاهد فى الجانب الأيسر منها بئر مركب عليه بكر لسحب الماء منه ، والذى ينساب على هيئة جدول صغير .

ويلفت النظر فى هذه الصورة بساطة التكوين ومحاولة استخدام المنظور فى رسم العمارة بالإضافة إلى استخدام بعض الألوان غير المألوفة .

أما من فترة السلطان مراد الرابع والذى حكم من سنة ١٠٣٣هـ/١٦٢٣م إلى سنة ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م فلم يصلنا حتى الآن أى من المخطوطات المصورة التى تتناول أخباره أو صوره الشخصية ، على الرغم من وصولنا بعض المخطوطات التى كتبت تكريماً لبعض الوزراء فى عهده مثل مخطوط «باشا نامه» المؤرخ فى سنة ١٠٤٠هـ / ١٦٣٠م(١) والذى يضم مجموعة من الصور توضح معارك كنعان باشا البحرية مع قراصنة القوزاق فى البحر الأسود .

وفى فترة السلطان محمد الرابع ١٠٥٨ـ ١٠٩٩هـ / ١٦٤٨ ـ ١٦٨٧م اتخذت مدينة أدرنة مقراً للحكم بدلاً من مدينة استانبول كما سبق الإشارة ، وكان طبيعياً أن ينتقل المرسم السلطانى إلى هذه المدينة مع البلاط .

وقد شهدت هذه الفترة حركة نشطة لإحياء فن تزويق المخطوطات يشهد بها مجموعة المخطوطات التى زوقت من كتاب «سلسلة نامة» فى عهد هذا السلطان الذى كان راعياً للفن والفنانيين .

---

(١) محفوظ فى مكتبة المتحف البريطانى رقم سجل 3594

وقد وصلنا ثلاث نسخ مصورة من مخطوط الأنساب السابق[1] اثنتان منها زوقتا بواسطة المصور حسين الذى يعتبر من أشهر مصورى الصور الشخصية فى هذه الفترة.

وتعتبر النسخة المحفوظة فى المديرية العامة للأوقاف فى أنقرة من أحسن هذه النسخ وأكملها ، وهى تحتوى على نص ومجموعة من الصور ويشمل النص الست عشر صفحة الأولى والصفحات رقم ثلاث وثلاثين وأربع وثلاثين ، ومسطرة كل صفحة تسعة عشر سطراً .

وتزدان كل صفحة بثلاثة أسطر الأول ذو لون أزرق ، والثانى ذو لون أصفر ، والثالث ذهبى اللون ، فى حين كتب النص بالحبر الأسود ، وعند كتابة أسماء الأنبياء والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأقوال المأثورة كان الخطاط يستخدم حبراً ذا لون أحمر .

وتبدأ هذه النسخة من مخطوط كتاب سلسلة نامة بعبارة «الحمد المطلق والثناء الذى لاحد له لبارئ الخلائق الحاكم الأزلى...» .

وتحتوى النسخة [2] على إحدى ومائة صورة مرسومة داخل دوائر ، يبلغ قطر الدائرة منها حوالى ٢/١ ٥سم ، وكتبت أسماء الأنبياء والأشخاص العظماء والمشهورين داخل إحدى وأربعين ومائة دائرة مذهبة ، وقد خصصت تسع عشرة دائرة لرسم صور سلاطين آل عثمان .

وقام الخطاط بكتابة ترجمة حال قصيرة لصاحب الصورة تسير فى اتجاه مائل ، ويلاحظ أن عدم كتابة أسطر هذه الترجمات على نسق واحد حول الصور المختلفة قد أضفى منظراً جذاباً على تصاوير هذه النسخة التى تنتهى بصورة السلطان محمد الرابع

---

(١) واحدة من هذه النسخ الثلاث محفوظة فى المديرية العامة للأوقاف بمدينة أنقره واثنتان فى المكتبة الأهلية بفينيا رقم سجل (Cod. A, F. 17, Cod A. F. 50)

(٢) عرضت هذه النسخة من كتاب سلسلة نامه فى المعرض الذى أقامته المديرية العامة للأوقاف فى أنقرة فى سنة ١٩٧٠م . ضمن مجموعة كبيرة من الوقفيات والمخطوطات وأجزاء من القرآن الكريم ، وقد تفضلت مديرية الأوقاف التركية مشكورة وأرسلت لنا نسخة من النشرة التى صدرت عن هذا المخطوط Vakiflar Bulteni Istanbul 1970 .

الذى كتب إلى جانب صورته سنة جلوسة وتاريخ ميلاده (ولد السلطان محمد الرابع فى سنة ١٠٥١هـ / ١٦٤١م) وبعد سبعة أعوام سنة ١٠٥٨ هـ / ١٦٤٨م جلس على عرش السلطنه) كما أضاف الكاتب بيتين من الشعر يوضحان هذا التاريخ بحساب الجمل .

ومما يلفت النظر فى هذه الصفحة من المخطوط وجود ختم صغير قطره ١ سم أسفل صورة السلطان محمد الرابع تجاه الركن الأيسر من الصفحة كتب فيه بخط التعليق «العبد حسين المصور» وعلى يمين الختم تاريخ ١٠٩٤هـ .

ويدلنا ذلك على أن هذه النسخة من المخطوط قد زوقت فى سنة ١٠٩٤هـ على يد هذا المصور ، وهذه الإشارة تعتبر الوحيدة التى وردت بالمخطوط الذى يخلو من أى ذكر للخطاط الذى قام بكتابته ، ولما كان السلطان محمد الرابع قد استبعد من الحكم وعزل عن العرش فى سنة ١٠٩٩هـ / ١٦٨٧م فإن هذه النسخة من المخطوط يكون قد تم الفراغ منها قبل وفاة السلطان محمد الرابع بحوالى خمس سنوات[١] .

وقبل أن نتناول بالدراسة أمثلة من صور هذه النسخة من مخطوط سلسلة نامة المؤرخ فى سنة ١٠٩٤هـ ، يصبح من الضرورى إلقاء الضوء على أهمية هذه النسخة وأسلوبها الفنى ، ومواطن الاختلاف بينها وبين النسخ الأخرى التى ترجع إلى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) .

وتتميز افتتاحية هذا المخطوط بثرائها الزخرفي إذ يزدان القسم العلوى منها بزخارف عربية مورقة من طراز الرومى باللون الأخضر والأحمر يتخللها رسوم أزهار على أرضية زرقاء اللون .

ويلاحظ أن هذه الزخارف محصورة داخل منطقة معقودة بعقد مدبب اتخذت حافته هيئة الأوراق المسننة .

---

(١) توفى السلطان محمد الرابع فى ادرنة سنة (١١٠٤هـ / ١٦٩٢م) وأحضر نعشه إلى استانبول ودفن فى مقبرة السلطانة خديجة طورخان والدته بجوار الجامع الجديد وكانت قد توفيت قبله بحوالى خمس سنوات .

ويوجد أسفل المنطقة المعقودة منطقة أخرى مستطيلة يحيط بها إطار من زخرفة هندسية متكررة تتألف من شكل سداسي باللون الأخضر والأسود تشغلها عناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومي يتخللها رسوم أزهار .

ويتوسط هذه المنطقة بحر (خرطوش) كتب فيه باللون الأزرق على أرضية ذات لون أزرق سماوى (هذا كتاب سلسلة نامة) (لوحة رقم ١٤٥) .

ومن الملاحظ خلو هذا البحر (الخرطوش من الكتابة فى نسخة دار الكتب المصرية من مخطوط كتاب الشجرة (سلسلة نامة) والتى ترجع إلى عهد السلطان محمد الثالث .

كما تتميز صفحات هذا المخطوط التى تحتوى على صور باشتمال القسم العلوى منها على زخارف تتألف من عقد نصف دائرى تزدان كوشاته والمنطقة أسفله بزخارف مذهبة تتمثل فى زخرفة الهاطاى ورسوم الأزهار .

والملفت للنظر خلو الصفحات المصورة من مخطوطات السلسلة نامه التى ترجع إلى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) من هذه الزخارف .

وتبدأ تصاوير نسخة مديرية الأوقاف التركية من كتاب سلسلة نامة بمجموعة من الصور رسمت على صفحة واحدة داخل دوائر مختلفة الأقطار ، وهى تمثل على التوالى آدم وحواء وهابيل وقابيل وعبدالحارث وبادشاه أول قينان أو غلى (لوحة رقم ١٤٦) .

وتختلف هذه الصورة عن مثيلاتها فى نسخ مخطوط سلسلة نامه السابقة فى عدة نواحى :ـ

أولاً : إضافة بعض الشخصيات إلى الصور ، ومن أمثلة ذلك إضافة صورة حواء إلى صورة آدم ، وتشاهد فى الصورة وهى تجلس فى مواجهة آدم فى حين كانت الصورة ذاتها فى النسخ السابقة تشتمل على ملاك يعلم آدم الأسماء كلها .

ثانياً : تقسيم الصورة إلى قسمين الخلفية والمقدمة ، وكانت الخلفية تمثل على هيئة منظر طبيعى ، أما المقدمة فتمثل الأرض ، وهذا الأسلوب فى رسم الصور الشخصية فى القرن ١١ هـ / ١٧م يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأسلوب المتبع فى عمل

الصور الشخصية فى الألبومات من حيث الاهتمام بالخلفيات ورسم المنظر الطبيعى وربط صورة الشخص بعناصر الصورة الأخرى ، وهذا الاهتمام لم يظهر فى تصاوير مخطوطات السلسلة نامه التى ترجع إلى فترة الأصالة حيث تبدو خلفيات الصور خالية من الرسوم وذات لون واحد .

ثالثاً : التأثر فى رسم الثياب والسحن بالأمثلة الإيرانية المتأثرة بدورها فى بعض الأحيان بالأساليب الأوربية ، وإن غلب على سحن الأشخاص فى رسوم هذه النسخة بصفة عامة التشابه الواضح .

رابعاً : رسم صور الأشخاص بدون أغطية رءوس ، والاهتمام برسم شعر الرأس الذى يظهر طويلاً ومفروقاً من الأمام تارة ومنسدلاً على الأكتاف تارة أخرى ، ويذكرنا هذا الأسلوب بالصور الإيرانية التى تنتمى إلى مدرسة التصوير الصفوية الثانية.

خامساً : الميل إلى استخدام الألوان التى توحى بالحركة والحيوية . والانفعال ، مثل اللون الأحمر والبرتقالى والأصفر ، وهى من الألوان الساخنة والألوان التى توحى بالهدوء مثل اللون الأزرق .

أما بالنسبة للصور الشخصية التى تمثل السلاطين العثمانيين فيلاحظ وجود عدة اختلافات بين الأسلوب المتبع فى رسمها وبين الأسلوب المستخدم فى رسمها فى مخطوطات السلسلة نامه السابقة وأهم هذه الاختلافات :ـ

أولاً : عدم تقيد المصور برسم ثلاث صور فى الصفحة الواحدة ، حيث نراه فى بعض الأحيان يقوم برسم صورتين فقط ومن أمثلة ذلك الصفحة التى تضم صورة السلطان سليم الأول وصورة السلطان سليمان القانونى .

ثانياً : تنوع طرز عمائم السلاطين وبصفة خاصة فى الصور التى تمثل مجموعة السلاطين الأوائل حيث رسمت عمائهم وفقاً لطراز عمائم القرن ١١ هـ / ١٧م ومن أمثلة ذلك صورة السلطان مراد خان الثانى (لوحة رقم ١٤٧) وصورة السلطان سليم خان الأول (لوحة رقم ١٤٨) .

ثالثاً : اختفاء الوسائد التى يستند عليها السلاطين .

رابعاً : استخدم الخلفيات الملونة بدلاً من الخلفيات المذهبة .

خامساً : الميل إلى التنوع فى رسم زخارف وألوان ثياب السلاطين .

سادساً : رسم السلاطين بحجم أكبر نسبياً مقارنة بصورهم فى كتب الشجرة (السلسلة نامه) التى ترجع إلى فترة الأصالة (الفترة الكلاسيكية) .

وعلى الرغم من هذه الاختلافات إلا أنه يلاحظ صدق مصور هذه النسخة فى نقل بعض النماذج التى وردت فى نسخ مخطوطات الشمايل أو السلسلة نامه التى ترجع إلى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) سواء من ناحية رسم الملامح والثياب ، أو طريقة الوضعة ، ومن أمثلة ذلك صورة السلطان محمد الفاتح (لوحة رقم ١٤٩) وصورة السلطان سليمان القانونى . (لوحة رقم ١٥٠) .

وبالإضافة إلى ما سبق تعتبر هذه النسخة من مخطوط سلسلة نامة من النسخ الهامة؛ نظراً لاشتمالها على تاريخ نسخها واسم مصورها ، كما أنها تعتبر من أهم الأعمال المصورة فى فترة القرن ١١هـ / ١٧م فى مجال الصور الشخصية التاريخية .

الفصل الثالث

مصورو الصور الشخصية فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م)

ضم المرسم السلطانى فى فترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) مجموعة كبيرة من الفنانين ، فى حين أخذت أعدادهم تتناقص تدريجياً فى فترة النصف الثانى من هذا القرن .

وقد أشار إلى هذه الحقيقة المؤرخ والرحالة التركى « أولياچلبى» حيث يقول «إن أعداد مصورى الصور الشخصية فى القرن ١١هـ / ١٧م كانت قليلة مقارنة بأعدادهم فى الفترات السابقة» ، ففى مدينة أستانبول على سبيل المثال كان عددهم فى فترة أولياچلبى حوالى أربعين مصوراً يعملون فى أربعة مراسم (ورش فنية) (١).

كما أشار «أولياچلبى» إلى حقيقة أخرى وهى تزايد أعداد الفنانين الذين تخصصوا فى عمل الرسوم والصور الجدارية إذ يذكر أنهم كانوا أكثر عدداً فى مدينة استانبول ، وأنهم اعتادوا على وضع نماذج من أعمالهم الفنية فى مراسمهم الخاصة لجذب أكبر عدد من الزبائن (٢).

ومن فنانى الصور الشخصية الذين عملوا فى فترة السلطان أحمد الأول والسلطان عثمان الثانى الفنان «نقاش حسن» وهو من الفنانين المخضرمين الذين عملوا فى فترة نهاية القرن ١٠هـ / ١٦م وبداية القرن ١١هـ / ١٧م .

وقد تخصص هذا الفنان فى تزويق المخطوطات التاريخية بالصور إلى جانب قيامه برسم صور الألبومات ، وتقترب صوره فى المخطوطات التاريخية كثيراً من مفهوم الصورة الشخصية خاصة مجموعة الصور التى تخص السلطان محمد الثالث فى مخطوط أكَرى فتح نامه (١٠٠٥هـ / ١٥٩٦م) .

ويعتبر إنتاج هذا الفنان فى فترة القرن ١١هـ / ١٧م قليلاً وبصفة خاصة عقب توليه منصب وزير وانشغاله فى ادارة شئون الدولة عن الاشتغال بالفن .

ويتميز أسلوب هذا الفنان بالتأثر بأسلوب الفنان «نقاش عثمان» أشهر مصورى الصور الشخصية فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) إلى جانب اهتمامه برسم الثياب والتعبير عن أشكالها وزخارفها بواقعية شديدة .

---

(١) And (M.), op. cit., p. 18 .

(٢) Ibid, p. 19.

ومن المحتمل أن يكون هذا المصور هو صاحب صورة السلطان عثمان الثانى التى مثل فيها كفارس ، غير أننا نجد صعوبة فى تكوين صورة متكاملة عن أسلوب هذا الفنان فى أواخر أيامه لقلة الأعمال التى تنسب إليه خلال هذه الفترة .

ومن أبرز الفنانين العثمانيين الذين عملوا فى فترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) الفنان نقاش أحمد مصطفى الذى أصبح رئيساً لفنانى البلاط فى سنة ١٠٦١هـ/١٦٥٠م وعرف باسم نقشى .

ويعتبر نقاش أحمد مصطفى من الفنانين الذين اهتموا برسم صور الألبومات بالإضافة إلى تزويق المخطوطات بالصور التى تقترب كثيراً فى أسلوب رسمها من أسلوب رسم الصور الشخصية .

ومن أهم أعماله الفنية مجموعة الصور التى يضمها مخطوط «الشقائق النعمانية» والتى تمثل أعلام الأتراك وشيوخهم وعلمائهم وعلاقاتهم بالسلاطين العثمانيين ويخبرنا الكاتب فى نهاية هذه النسخة من المخطوط السابق بأن المصور الذى قام بتزويقها هو نقاش أحمد ، وقد ذكره فى النص عدة مرات وأثنى عليه ثناءً كثيراً [١] .

ومن المخطوطات التى يرجح نسبة عمل صورها إليه مخطوط أشعار نادرى أو ديوان نادرى .

ويتميز أسلوب هذا المصور باستخدام الألوان الهادئة والبراعة فى رسم العمائر وتفاصيلها ، والتى عادة ما كان يستخدمها فى خلفيات صوره ، ويكشف أسلوب رسمها عن فهمه لقواعد المنظور ، وتأثره بالأساليب الأوربية ، بالإضافة إلى اهتمامه بالموضوع الرئيسى فى الصورة .

ومن الجدير بالذكر أن كلاً من الفنانين السابقين قد رسم صورة شخصية لنفسه فى المخطوط الذى قام بتزويقه ، فنجد نقاش حسن يقوم برسم صورة له مع الخطاط والمؤلف فى مخطوط أكرى فتح نامه ، بينما نجد نقاش أحمد مصطفى يقوم برسم

---

(١) Atasoy (N.), op. cit., p. 67 .

صورة له مع السلطان عثمان الثانى والصدر الأعظم محمد باشا فى مخطوط الشقائق النعمانية .

وعلى الرغم من أن أولياچلبى قد ذكر بعض أسماء الفنانين الذين عملوا فى مرسم القصر فى عهد السلطان مراد الرابع والسلطان إبراهيم الأول والتخصص الفنى لكل منهم سواء فى مجال عمل الرسوم الحربية أو الصور التاريخية إلا أنه لم يشر إلى أى من الفنانين الذين تخصصوا فى عمل الصور الشخصية فى هذه الفترة .

وفى عهد السلطان محمد الرابع برز اسم المصور «حسين» كأشهر مصور للصور الشخصية ، ومن أهم أعماله الفنية فى هذا المجال مخطوط الأنساب «سلسلة نامه» الذى قام بتزويق نسختين منه بالصور .

ويتميز أسلوب هذا المصور باستخدام الألوان البراقة ، والتأثر بالأساليب الإيرانية الصفوية فى رسم سحن الأشخاص ، والأساليب الأوربية فى رسم الخلفيات بهيئة المنظر الطبيعى .

وإلى هذا الفنان يرجع الفضل فى تطوير أسلوب رسم الصور الشخصية فى كتب السلسلة نامه فى القرن ١١هـ / ١٧م وفقا لأساليب وتعبيرات وألوان جديدة تختلف عن تلك التى عهدناها فى الصور التى ترجع إلى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) .

ومما يلاحظ فى هذه الفترة حرص بعض الفنانين على توقيع أعمالهم الفنية مثل الفنان حسن الذى وقع بأكثر من صيغة منها «عمل حسن الفقير» و «العبد حسن المصور» والفنان أحمد مصطفى الذى كان يوقع على أعماله الفنية بصيغة «عمل نقشى» .

كما حرص أيضاً بعض المصورين الذين تخصصوا فى عمل صور الألبومات على التوقيع على أعمالهم الفنية صراحة مثل الفنان سليمان الذى وقع بصيغة «عمل الفقير سليمان» أو دون التصريح بالإسم مثل الفنان الذى وقع بصيغة «رقم حضرت نقاش» .

ومن الجدير بالذكر أن أوليا چلبى يشير إلى أن هناك تخصصين فى مجال عمل التصاوير العثمانية ، التخصص الأول ويطلق على من يعمل فيه من الفنانين كلمة

(نقاش ـ Nakkas) [1] وهو الفنان الذى يقوم برسم الصور فى المخطوطات فضلا عن الفنانين الذين يقومون بعمل الرسوم الجدارية والتصميمات الزخرفية النباتية .

أما التخصص الثانى فيطلق على من يعمل فيه كلمة (مصور ـ Sebihnuvis) وهو الفنان الذى يقوم بعمل الصور الشخصية [2] .

وعلى الرغم من محاولة أوليا چلبى تصنيف الفنانين العاملين فى مجال التصوير العثمانى فى القرن ١١ هـ/١٧م والفصل بين مصطلح نقاش ومصطلح مصور إلا أنه يلاحظ أن كلمة نقاش كانت تطلق فى مختلف الفترات على الفنانين الذين يعملون فى مجال تزويق المخطوطات بالصور وكانت تطلق أيضاً فى نفس الوقت على الفنانين الذين يعملون فى مجال الصور الشخصية . وتعتبر المصادر المختلفة هى المسئولة فى أغلب الأحيان عن اللبس والغموض المحيط بكلمة نقاش ، إذ استخدمت هذه الكلمة لتدل على الملون والمصور والمزخرف بالألوان سواء على الورق والقماش وغير ذلك ، كما أطلقت أيضاً على النقاش أو الحفار سواء فى الرخام والأحجار والجص والخشب والمعدن والفخار وغير ذلك من المواد [3] .

وفى بعض الأحيان يلاحظ أن هناك بعض المحاولات من جانب بعض الكتاب فى المصادر لتحديد الرسامين بصورة أكثر تفصيلاً حيث استخدموا كلمة رسام للدلالة على الرسامين الذين يقومون بعمل الرسوم والمناظر الطبيعية [4] .

ويشير أوليا چلبى إلى التنظيم الداخلى لأصحاب هذه الحرفة فى تركيا العثمانية

---

(١) أطلق لقب نقاش على المصور فى الدولة العثمانية ، كما كان رئيس المصورين والرسامين عند الأتراك العثمانيين يسمى «نقاش باشى» . راجع الباشا (حسن) ، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية . ج ٣ ص ص ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ .

Atil (E.), Turkih Miniature Painting, p. 5.

(٢) And (M.), Op. cit., p. 17 .

(٣) الباشا (حسن) ، المرجع السابق ص ١٢٨٣ .

(٤) جدير بالذكر أن هذه الكلمة لاتزال تستخدم فى تركيا وتطلق على الفنانين الذين يقومون بعمل هذا النوع من الرسوم .

بقوله «أن شيخ طائفة النقاشين كان يسمى (Semrahim) وأن كل فرد كان يطيع الأحكام والقوانين المختلفة التي تحكم هذه الطائفة سواء الأستاذ (Kethuda) أوالعامل بالأجر اليومى (Serbölük) أو الصبى (Skird) .

وكان على الصبى أن يباشر عمله لكى يتعرف الأستاذ الذى كان له سلطة مطلقة على مدى قدراته ، وكان عليه أيضاً أن يواصل تعلم الحرفة من مراحلها الأولى إلى مراحلها النهائية ، وأنه كان للصبيان مراسمهم الخاصة والتى كانت تمثل فى نفس الوقت مدارسهم (Nakishane) ومعرض (Nigâr hane) يقومون بعرض منتجاتهم فيه .

وقد أشار أولياچلبى إلى أن معظم الرسامين لم يعملوا لحسابهم الخاص بل إن أعداداً كبيرة منهم كانت تعمل فى المرسم السلطانى الذى كان يضم نخبة كبيرة متميزة من كبار الرسامين والخطاطين ، وأن ورشهم الفنية كانت تقع فى منطقة (Aslan hane)حيث يوجد مبنى ضخم استخدمت الطوابق العليا منه كمرسم للفنانين العظام [1].

وجدير بالذكر أن طائفة الرسامين مثلت فى مخطوطات الاحتفالات العثمانية وهى تسير ضمن طوائف الحرف أمام السلطان وهى تعرض إنتاجها ، إذ يظهر فى الصور الرسامون وهم يقومون بعرض رسومهم على جانبى الموكب ، بينما يحمل البعض الآخر منهم أعمالهم الفنية بين يديه .

---

(١) And (M.), Op. cit., pp. 103, 104.

الباب الرابع

الصور الشخصية العثمانية فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م)

وبداية القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م)

انتقل البلاط العثمانى فى مطلع هذا القرن من مدينة أدرنة إلى مدينة استانبول مرة أخرى فى عهد السلطان أحمد الثالث (١١١٥ ـ١١٤٣هـ/١٠٧٣ـ١٧٣٠م) وكان ذلك بالتحديد فى سنة ١١٢١هـ/١٧١٨م.

وقد انصرف هذا السلطان عن الحروب ، وآثر أن يسعد شعبه فى ظل السلام ، وأن يوفر له أسباب النعيم ليتقلب فى أعطافه ، فابتنى القصور وأقام المتنزهات ، وجلب كل مظاهر الترف ، وكان بطبعه شاعراً مولعًا بالموسيقى دمث الخلق لين الجانب ، وقد أمر شعراء الفصحى بنظم الأغانى للشعب ليترنم بها وببهجة الحياة ويضاحكها فى الشعر والنغم[1] ، كما أمر فنانى هذه الفترة بتصوير الاحتفالات بما فيها من رقص وطرب وموسيقى واستعراضات .

ونتيجة لهذا ساد المجتمع العثمانى اتجاهًا نحو الابتذال والتطرف والاستمتاع بالحياة، واتسمت الحياة التركية بالطراوة والنعومة ، وأطلق المؤرخون على هذا العهد اسم « لاله دورى » أى عصر زهرة شقاق النعمان التى اشتهرت بزراعتها مدينة استانبول[2] .

وعلى الرغم من أن السلطان أحمد الثالث لم يكن ناجحا كرجل دولة إلا أنه كان راعيًا عظيمًا للفن والفنانين ، كما أن صدره الأعظم إبراهيم باشا كان لديه نفس الاتجاه .

وقد انفتحت تركيا العثمانية فى هذه الفترة على الغرب ، وحدث بينهما نوعا من التبادل الثقافى ، أدى إلى ظهور بعض التأثيرات الأوروبية فى النواحى الثقافية والاجتماعية والفنية ، وقد بدأ ذلك أولاً فى بعض الدوائر الرسمية ؛ لكنه سرعان ما انتشر فى أرجاء الإمبراطورية ، وكانت مدينة استانبول بحكم كونها عاصمة للبلاد من أوائل المدن التى بدأ فيها هذا الجو الثقافى والفنى الجديد[3] .

وكان طبيعيًا أن يتأثر فن التصوير العثمانى بصفة عامة وفن الصور الشخصية بصفة

---

(١) المصرى (حسين مجيب) ، تاريخ الأدب التركى ، القاهرة ١٩٥١ ، ص٤٨ .

(٢) حرب (محمد) ، الأدب التركى الحديث والمعاصر ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص١١ .

(٣) Arseven (C. E.), Les Arts Decoratifs Ture, Istanbul, 1952, P. 59 .

خاصة بهذه التأثيرات والأفكار الجديدة ، وساعد على ذلك استدعاء بعض الفنانين الأوربيين والأرمن إلى مدينة استانبول ومن بينهم عدد من رسامي الصور الشخصية للعمل بصفة رسمية (١) .

ويمكن اعتبار فترة النصف الأول من القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) المرحلة التي انتقل فيها التصوير العثماني من أسلوبه المعروف في تصوير المنمنمات إلى أسلوب تتضح فيه الروح الأوربية ، وقد سار هذا التغير في حركة تسير جنباً إلى جنب مع التغير الثقافي والاجتماعي في الإمبراطورية العثمانية . ويلاحظ إن هذه الروح الأوربية كان لها صداها في فن التصوير العثماني في عدة نواحي سواء في الموضوع أو الأسلوب الفني أو في العناصر التي تتكون منها الصور ، وخاصة الخلفيات والألوان .

نتيجة لذلك تكون لدى مصوري الصور الشخصية في العصر العثماني بعض المفاهيم الفنية الجديدة في أسلوب رسم الصور الشخصية ظهرت بوضوح في أساليبهم الفنية التي استخدموها في رسمهم سواء في صور الألبومات أو اللوحات الزيتية أوصور المخطوطات .

ففيما يتعلق بصور الألبومات يلاحظ أن الاهتمام بها قد زاد بصورة واضحة في هذا القرن، ويعتبر الفنان « لوني » من أبرز الفنانين الأتراك الذين حققوا شهرة واسعة في هذا المجال ، فقد أسهم هذا الفنان في تطوير هذا الفن من خلال مجموعة كبيرة من الصور .

وقد مر أسلوب هذا الفنان التركي بثلاث مراحل متميزة : المرحلة الأولى : وكان لا يزال فيها متأثراً بأساليب القرن ١١ هـ/١٧م ، والتي كانت متأثرة بدورها بالأساليب الفنية الإيرانية التي سادت المدرسة الصفوية الثانية في التصوير ، والمرحلة الثانية : واتسم فيها أسلوبه بالإبداع وليونة الخطوط وبراعة الألوان ، أما المرحلة الثالثة : فهي تمثل أسلوبه بعد أن غلب عليه التأثير الأوربي .

---

(١) Renda (G.), Batılılasma Döneminde Türk Resim Sanatı, Ankara, 1977 P 262

ويعد عبد الله بخارى الفنان التركى الثانى الذى ساهم بقسط وافر فى تطوير فن صور الألبومات فى هذا القرن ؛ بل إنه تقدم به خطوات عن الفنان لونى .

ويتضح ذلك من خلال مجموعة الصور التى قام برسمها وبصفة خاصة صور النساء ، والتى توضح خصائص أسلوبه المتميز من حيث البراعة فى استخدام الألوان ورسم الثياب وإن غلب عليه بصفة عامة شدة التأثر بالأساليب الفنية الأوربية .

وقد شهدت فترة القرن ١٢هـ/١٨م ابتكار أشكال فنية جديدة فى رسم بعض الصور الشخصية الخاصة بسلاطين آل عثمان ، حيث قام الفنانون برسمهم وهم يجلسون على عروش ضخمة روعى فى رسمها اتباع قواعد المنظور .

وعند نهاية القرن ١٢هـ/١٨م أضيف إلى هذا الشكل الفنى عنصر المنظر الطبيعى أو رسوم العمائر فى خلفية الصور .

ومن الجدير بالذكر أن هذا الشكل الفنى ظل متبعًا فى رسم صور السلاطين فى الألبومات العثمانية حتى مطلع القرن ١٣هـ/١٩م .

غير أنه من الملاحظ أن استخدام هذا الشكل الفنى الجديد لم يكن ليمنع الفنانين من رسم بعض الأمثلة من الصور الشخصية الخاصة بالسلاطين العثمانيين وفقًا للأساليب والأشكال الفنية القديمة التى عرفت منذ القرن التاسع الهجرى (١٥م) .

وقد ساهمت مجموعة من الفنانين الأوربيين والأرمن الذين عملوا فى محيط السراى بصفة رسمية بقسط وافر من رسم صور الألبومات ، وبصفة خاصة منذ بداية النصف الثانى من القرن ١٢هـ/١٨م، ومن أبرز هؤلاء الفنانين الرسام رفائيل ، وقسطنطين ، واستراتى ، ومهدى ، وروبين ، وافيزوفسكى . وانتجت هذه المجموعة من الفنانين كثيراً من الصور واللوحات الزيتية لسلاطين آل عثمان ووزرائهم ، وهى تمثل ذروة الأساليب الفنية الأوربية فى التصوير العثمانى ، وتتميز بالواقعية والدقة الشديدة وتشبه الأعمال الفوتوجرافية .

وتكاد تنحصر موضوعات الصور الشخصية فى الألبومات العثمانية خلال فترة القرن ١٢هـ/١٨م فى صور السلاطين والصدور العظام والوزراء وكبار رجال الدولة وموظفيها والسفراء والأغاوات العاملين فى القصر ورؤساء الجند ، ويلاحظ ندرة وجود صور

لسيدات القصر من البيت العثمانى ولعل السبب فى ذلك يرجع أساسًا إلى حجبهن التام .

أما بالنسبة للصور الشخصية التى كانت تزين المخطوطات العثمانية فى هذه الفترة فلم يحاول الفنانون فى بداية الأمر تغيير الأشكال الفنية القديمة التى وردت فى مخطوطات الشمايل ، وكتب السلسلة نامة وظلوا ملتزمين بها ما عدا بعض الأمثلة القليلة من الصور التى خضعت للتصوير والتجديد ، وخاصة تلك التى قام برسمها الفنان لونى ، واقتدى بها بعض مصورى هذه الفترة فى رسم بعض الصور الشخصية فى المخطوطات .

ومن أهم الأمثلة التى توضح ذلك الأمر مجموعة الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان التى يضمها مخطوط تاريخ راشد أفندى ، والتى تحتفظ بها دار الكتب المصرية تحت رقم ٣٠ ـ م تاريخ تركى والتى رجحنا نسبتها إلى فترة السلطان أحمد الثالث (١١١٥ ـ ١١٤٣هـ/ ١٧٠٣ ـ ١٧٣٠م) .

وعند نهاية القرن ١٢هـ/١٨م ظهر أسلوب جديد فى رسم صور السلاطين العثمانيين يتمثل فى رسمهم فى هيئة نصفية داخل منطقة بيضاوية قد يضاف إليها فى بعض الأحيان رسوم تمثل بعض منشآت وأعمال السلطان الذى يظهر فى الصورة .

كما انفردت بعض صور المخطوطات فى هذه الفترة بوضوح وسيادة التأثيرات الفنية الأوروبية ، ومن أبرز أمثلتها كتاب « زنان نامه » أى كتاب النساء وهو يضم مجموعة من الصور لنساء من مختلف أرجاء الإمبراطورية العثمانية .

الفصل الأول

الصور الشخصية العثمانية المستقلة

(الألبومات - اللوحات الزيتية)

أولاً : صور شخيصة من عمل الفنانين العثمانيين :

تكونت لدى المصورين العثمانيين بوجه عام ومصورى الصور الشخصية على وجه الخصوص من بداية القرن ١٢هـ/١٨م بعض المفاهيم الفنية الجديدة ، ظهر أثرها بوضوح فى كثير من رسوم وصور الألبومات العثمانية ، خاصة وأن فن الألبومات قد شهد خلال هذا القرن اهتماماً ملحوظاً من قبل المصورين العثمانيين .

ويعتبر المصور عبد الجليل چلبى الشهير بلونى مؤسس هذا الأسلوب الجديد فى رسم صور الألبومات ، وهو يعتبر من الفنانين المتميزين الذين كانت لديهم المقدرة على الإبداع والإبتكار فضلاً عن غزارة الإنتاج (١) .

ونستطيع أن نقسم المراحل الفنية التى مر بها أسلوب هذا الفنان فى رسم صور الألبومات إلى ثلاث مراحل ، المرحلة الأولى : وكان لا يزال فيها متأثراً بأساليب القرن ١١هـ/١٧م والمتأثرة بدورها بالأساليب الفنية الإيرانية التى سادت تصاوير المدرسة الصفوية الثانية (٢) .

والمرحلة الثانية : وهى المرحلة التى تميز فيها أسلوبه بالإبداع وليونة الخطوط وبراعة الألوان ، أما **المرحلة الثالثة والأخيرة** : فتمثل أسلوبه بعد أن غلب عليه التأثير الأوربى .

ومن أمثلة صور المرحلة الأولى صورة لسيدة تحمل فى يدها قرنفلة (لوحة رقم١٥١) وتشاهد هذه السيدة وهى تقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد وضعت على رأسها تاجًا مرصعًا بالأحجار الكريمة يتميز باشتماله على حلية بهيئة رأس ثعبان ، وترتدى هذه السيدة طرحة بيضاء مطرزة وثوباً قصير الأردان يصل طوله إلى ما قبل الركبة بقليل يزدان برسوم أهلة أسفله ثوب طويل الأردان فضفاض .

ويذكرنا الأسلوب المتبع فى رسم صورة هذه السيدة وطريقة التعبير عن ملامح

---

(١) Atasoy (N.), Op. cit., P. 73 .

Aslanapa (O.), Op. cit., P. 322 .

(٢) كان هذا الأسلوب لا يزال موجوداً فى مرسم البلاط بمدينة أدرنة . ومن المعروف أن لونى هو أحد مواطنى هذه المدينة ثم تركها إلى استانبول ومات بها سنة ١١٤٥هـ ١٧٣٢م .

وجهها بالأساليب الفنية عند مصورى المدرسة الصفوية الثانية فى التصوير ، كما يلاحظ أن الخطوط التى استخدمها لونى فى التعبير عن طيات ثياب هذه السيدة تميل إلى الاستقامة ، ويغلب عليها الطابع الزخرفي أكثر من الطابع الواقعى .

ويزدان القسم العلوى من الصورة بعقد زخرفت كوشاته بعناصر من الزخرفة العربية المورقة ، فى حين اتخذت مقدمة الصورة هيئة أرض تنبت منها حزم الأزهار ، يتخللها توقيع المصور لونى داخل منطقة مفصصة الحواف . ويلاحظ وجود كتابة على يمين صورة السيدة تقرأ « عمل بختيار » وأخرى على يسارها وتقرأ « گلي بانو » ومعناه : السيدة ذات الوردة ، ومن المرجح أن تكون هذه الكتابات قد أضيفت للصورة في فترة متأخرة .

ومن الأمثلة الأخرى لصور هذه المرحلة صورة تمثل الشيخ مراد وهو يدخن الشبك (لوحة رقم ١٥٢) وهى تنسب للمصور لونى .

ويشاهد هذا الشيخ وهو يقف فى وضعةثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة ترتفع إلى أعلى فى استدارة ، لها شال أبيض اللون وطاقية حمراء اللون كبيرة الحجم (شكل رقم ٤٥) وجبة أسفلها قفطان يزدان بزخرفة بهيئة خطوط طولية (مقلم) وسرولاً .

ويلاحظ أن هذا الشيخ قد قام بشد طرفى جبته إلى أعلى واضعا إياها فى حزام الوسط الذى تتدلى منه خيوط من الحرير الأبيض اللون . ويبدو الشيخ مراد فى الصورة وقد مال برأسه جهة اليسار وهو يدخن الشبك الذى يمسك بأنبوبه الطويل فى يده اليمنى ، فى حين يحمل فى يده اليمنى ما يشبه الفنجان .

وقد اهتم لونى برسم ملامح هذا الشيخ بدقة واضحة خاصة العيون الجاحظة ، والأنف المستقيم ، واللحية والشارب المشذبان ، وهى بلا شك تعبر عن ملامح شخصية متميزة وتدل أيضاً على أصله التركى .

ويلاحظ أن لونى لم يعبر فى رسمه للسجادة التى يقف عليها هذا الشيخ عن البعد الثالث على الرغم من رسمه لطيات ثيابه بواقعية شديدة ، كما يلاحظ أيضًا أن الأركان التى تزين القسم العلوى من الصورة غير متماثلة إذ تبدو اليسرى أكبر حجمًا من اليمنى .

وتم تثبيت الصورة السابقة على صفحة البوم تزدان برسوم أزهار كبيرة متكررة .

أما المرحلة الثانية من أسلوب المصور لونى فى رسم صور الألبومات وإن كانت تتسم بليونة الخطوط ، وتنوع الحركات والأوضاع وجمال الألوان إلا أنه يلاحظ أن وجوه الأشخاص فى أغلب الصور تبدو متشابهة تقريبًا وإن تفردت مجموعة منها بسمات وخصائص فنية تقربها كثيراً من مفهوم الصور الشخصية لا سيما وأنها اشتملت على كتابات تشير إلى أصحابها .

ويمثل هذه المرحلة الفنية مجموعة من الصور يضمها ألبوم يرجع تاريخه إلى فترة السلطان أحمد الثالث[1] ، قام لونى بالتوقيع عليها داخل منطقة صغيرة مفصصة الحواف تنبثق من أعلاها أزهار القرنفل توجد أسفل الصور ، ومن الراجح أن يكون هذا الألبوم قد أعد فى الفترة ما بين سنة ١١٢٢ ـ ١١٣٣هـ/ ١٧١٠ ـ ١٧٢٠م) ومن أمثلة صور هذا الألبوم صورة لراقصة تؤدى رقصة وهى تحمل فى يديها الصنوج[2] ، (لوحة رقم ١٥٣) .

وتضع هذه الراقصة على رأسها غطاء رأس مرصع بالأحجار الكريمة يزدان بحليات معدنية مثبت فيها مجموعات من الريش ، ويتميز بوجود عذبة خلفية بهيئة ذيل الأوز، ويعرف هذا النوع من أغطية الرءوس الخاصة بالسيدات التركيات باسم قازدوغلى[3] .

وترتدى الراقصة يلك[4] أصفر اللون يزدان بزخارف نباتية تتألف من رسوم أزهار صغيرة متكررة أسفله ثوب أبيض شفاف وسروال واسع من الحرير الأبيض يزدان

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى خزانة رقم 2164 ويحتوى على ٤٣ صورة .

(٢) مفردها صنج وهى كلمة فارسية ومعناها : صفيحة من المعدن ، وحرفت الكلمة فى العامية المصرية إلى صاجات .

(٣) تتكون هذه الكلمة من قاز التركية بمعنى أوزه ودوغ التركية بمعنى عذبة العمامة التى تزينها من الخلف ولى لاحقة النسبة فى اللغة التركية .

(٤) اليلك رداء تركى له كمان فى غاية الطول والفضفضة ومفصل بحيث يكشف نصف الصدر ، ويجب أن يكون طوله كافيًا لملامسة الأرض .

بخطوط طولية حمراء اللون (مقلم) [1].

وتشد هذه الراقصة على وسطها حزامًا عريضًا من الحرير المطرز يزدان بحبات صغيرة من الخرز .

وقد رسم لونى الراقصة فى الصورة السابقة وهى تؤدى إحدى الرقصات فى تعبير حركى يدل على الرشاقة إذ تشاهد وهى ترفع يدها اليسرى إلى أعلى بينما تخفض يدها اليمنى إلى أسفل ، وتميل برأسها جهة اليمين .

كما يلاحظ أيضاً أنها ترفع قدمها اليسرى إلى أعلى قليلا بينما تبدو قدمها اليمنى ثابتة على الأرض فى اتزان واضح وانسجام مع نغمات الموسيقى .

ونجح لونى فى هذا العمل الفنى فى التعبير عن حركة الراقصة فى براعة واضحة وفى رسم ثيابها والتعبير عنها بأسلوب واقعى معتمداً فى ذلك على التدرج اللونى وإن لم يخل هذا الأسلوب من استخدام بعض التعبيرات الزخرفية ، ويشاهد ذلك فى طيات طرف اليلك الذى ترتديه الراقصة .

وإذا كان لونى قد نجح فى التعبير عن حركة الراقصة وثيابها إلا أنه لم ينجح فى إظهار الانفعال المصاحب لحركة الراقصة إذ تبدو ملامحها جامدة .

وعلى الرغم من أن الصورة السابقة تنتمى فى أسلوبها الفنى إلى أسلوب المصور لونى المتطور إلا أنها لا تزال تحمل بعض سمات وخصائص الصور المستقلة فى مدرسة التصوير الصفوية الثانية ، ومن أمثلتها صورة لفتاة راقصة (لوحة رقم ١٥٤) إذ يبدو التشابه بينها واضحًا فى الحركة وانحناءة الرأس وملامح الوجه بالإضافة إلى أسلوب رسم المقدمة المرصعة بحزم الأزهار .

وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على مقدار تأثر المصور لونى بالأساليب الإيرانية الصفوية ، والتى ترسخ كثير من أمثلتها فى ذاكرته الفنية .

---

(١) يعرف هذا الرداء عند الأتراك باسم جشقير وهى تعنى : سروال واسع أحمر فضفاض والكلمة من أصل تركى .

ومن صور هذا الألبوم صورة لفتاة نائمة فى الخلاء (لوحة رقم ١٥٥) ترتدى ثياباً تذكرنا إلى حد كبير بثياب الراقصة فى الصورة السابقة .

وقد نجح لونى فى هذه الصورة فى التعبير عن حالة هذه السيدة المستغرقة فى النوم، حيث تظهر وقد أغمضت عينيها فى هدوء واسترخاء تام وهى نائمة على وسادة اسطوانية الشكل واضعة يدها اليسرى على رأسها .

وعلى الرغم من حرص لونى على مراعاة النسب التشريحية فى رسم هذه السيدة والتعبير عن ثيابها وزخارفها بواقعية إلا أنه يلاحظ أن هناك بعض الخلل والضعف فى رسم أقدامها .

ويمكننا أن نتبين الأصل الإيرانى الذى استوحى منه لونى موضوع الصورة السابقة من خلال صورة مستقلة تمثل سيدة مضطجعة فى الخلاء (لوحة رقم ١٥٦) ويتضح التشابه بين الصورتين فى الوضعة وشكل الوسادة وزخارفها وإن بدا التجسيم ومراعاة النسب التشريحية فى الصورة الإيرانية أكثر وضوحاً ، كما يلاحظ أن هناك اختلافا فى زخارف الثياب ، ففى الصورة الإيرانية نجد ثياب السيدة تزدان بزخارف تتألف من رسوم كائنات حية آدمية وحيوانية على أرضية نباتية .

وتذكرنا الصورة السابقة للسيدة النائمة فى الخلاء بصورة أخرى قام لونى برسمها فى نفس الألبوم تمثل شاباً مضطجعًا فى الخلاء بعد أن شرب حتى الثمالة . (لوحة رقم ١٥٧) .

ويشاهد هذا الشاب وقد اتكأ على وسادة حمراء اللون تزدان بزخارف نباتية تتألف من أوراق نباتية مذهبة وهو يمسك فى يده اليسرى بقنينة خزفية ذات بدن كمثرى ورقبة طويلة ، فى حين يضع يده اليمنى على خده .

ويرتدى هذا الشاب طاقية حمراء اللون وقميصاً وردى اللون ضيق الأكمام مفتوح الصدر أسفله رداء شفاف يكشف عن سروال أسفله .

وقد وفق لونى فى التعبير عن الحالة النفسية لهذا الشاب الثمل من خلال عينيه المغموضتين ووضع يده اليمنى على خده الأيمن وإظهار الشال وهو موضوع حول

جسمه بهيئة غير ملفوفة ، بالإضافة إلى الكأس الموضوعة بجانبه وغطاء رأسه الملقى على الأرض بعيداً عنه .

ومن صور هذا الألبوم صورة تمثل سيدة تركية من سيدات الطبقة الراقية وهى بملابس الخروج (لوحة رقم ١٥٨) .

وتشاهد هذه السيدة وقد ارتدت قفطاناً بني اللون أسفله يلك أحمر اللون تظهر أطراف أكمامه المشقوقة أسفل أكمام القفطان الضيقة ، وغطاء رأس يغطى الرأس والجبهة حتى مستوى العينين وبرقعًا أبيض اللون وطرحة بيضاء عبارة عن قطعة طويلة من الحرير الأبيض تغطى الرأس والأكتاف وتسقط حتى أسفل البطن تمتاز بحوافها المذهبة .

وتظهر هذه السيدة وهى تحمل فى يدها اليسرى باقة من الأزهار فى حين ترفع بيدها اليسرى أطراف قفطانها الطويل .

وقد نجح لونى من خلال صورة هذه السيدة فى التعبير عن جانب من حياة نساء الطبقة الراقية فى مدينة استانبول خلال فترة القرن ١٢هـ/١٨م من حيث أهتمامهن بالتأنق الشديد عند الخروج ، وعلى الرغم من أن هذه الثياب الأنيقة تكون متعبة ومربكة عند المشى فى أغلب الأحوال إلا أنها تدل على حرص المرأة فى ذلك الوقت على التحجب الذى يخفى زينتها وجمالها حيث يلاحظ أن صورة السيدة فى العمل الفنى السابق لا يظهر منها سوى العينين ويوجد فى الركن الأيمن العلوى من الصورة كتابة باللغة التركية نصها « منك شه طوطى » ومعناها : أن ذيل ثوبك يشبه ذيل ببغاء عظيم ، ويلاحظ أن هذه الكتابة مدونة بمداد أحمر اللون ، ومن المحتمل أنها تكون إضافة متأخرة .

وتتشابه الصورة السابقة مع صورة أخرى من عمل المصور لونى تمثل سيدة بملابس الخروج (لوحة رقم ١٥٩) ، ويتضح هذا التشابه فى الوضعة وطراز الثياب .

ويتضمن الألبوم السابق مجموعة أخرى من الصور لسيدات من طبقات أخرى من المجتمع من مغنيات وراقصات وعازفات ، ويتضح فى أغلب هذه الصور التشابه فى الوجوه والملامح والثياب ، وكل ما هناك من اختلاف ينحصر فى الأوضاع إذ يشاهد

فى صورة منها سيدة تحمل فى يدها اليمنى وردة بينما تقوم بتثبيت بعض أزهار القرنفل فى غطاء رأسها بيدها اليسرى (لوحة رقم ١٦٠)، وفى صورة أخرى سيدة تحمل فى يدها اليمنى وردة وفى يدها اليسرى منديلاً مطرزاً (لوحة رقم ١٦١) ، وأيضًا فى صورة أخرى سيدة تقوم بارتداء غطاء رأسها وهى جاثية على ركبتها (لوحة رقم ١٦٢) . ويبدو لونى فى هذه المجموعة من الصور كفنان متحرر لا يجد غضاضة فى رسم صور لسيدات يرتدين ملابس تكشف عن أجزاء من أجسادهن ، إلى جانب إبراز بعض صفاتهن الجسدية من رشاقة وبدانة .

وهناك صورة لأربع سيدات يعزفن على الآلات الموسيقية (لوحة رقم ١٦٣) قام لونى برسمها فى تكوين مبتكر يتسم بالبراعة .

إذ نشاهد العازفات فى الصورة وهن يجلسن أسفل عقد نصف مستدير يرتكز على عمودين فى تكوين هرمى بديع وقد أمسكت كل منهن بآلتها الموسيقية ، فتبدو العازفة اليمنى من أسفل وهى تضرب على دف كبير والعازفة اليسرى من أسفل وهى تعزف على آلة البزق[١] والعازفة اليمنى من أعلى ، وهى تعزف على آلة الديبازون[٢] فى حين تقوم العازفة اليسرى من أعلى بالنفخ فى مزمار .

وعلى الرغم من تشابه طراز ثياب العازفات فى الصورة السابقة وكذلك طراز أغطية رءوسهن الذى تزينه الأزهار إلا أن الصورة مفعمة بالحيوية وتغطى المشاهد الإحساس بأنه على وشك أن يستمع لقطعة من الموسيقى الخفيفة الرقيقة [٣].

كما أنها تمدنا بمعلومات قيمة عن الآلات الموسيقية التى كانت تعزف عليها النساء فى ذلك الوقت من حيث أنواعها وأشكالها ، وكذلك موسيقى الحجرة التى كانت تعزف داخل قاعات القصر السلطانى آنذاك .

---

(١) البزق آلة وترية من عائلة العود ولها أشكال مختلفة منها البيضاوى والكمثرى والمستطيل وهى آلة موسيقية تركية محلية لا تزال تستعمل حتى اليوم فى تركيا وجنوب اليونان وتختلف عن العود فى طول العنق .

(٢) الديبازون آلة نفخ موسيقية تتكون من أنابيب هوائية متلاصقة ومثقبة .

(٣) Aslanapa (O), Op. cit., P. 322 .

وقد حاول لونى إضفاء طابع الحيوية على الصورة السابقة من خلال اختلاف ألوان ثياب العازفات ، وتنوع أوضاعهن وحركات أيديهن . ومن صور الرجال التى يضمها هذا الألبوم صورة لشاب تركمانى (لوحة رقم ١٦٤) ، ويشاهد هذا الشاب وهو يقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد حمل فى يده اليسرى منديلاً كبيراً من الحرير المطرز .

ويرتدى هذا الشاب عمامة ضخمة تركمانية الطراز تتكون من شال متعدد الطيات يزدان بخطوط حمراء وأخرى فضية اللون ملفوف بهيئة بحيث يبرز جزء منها إلى الأمام فوق الجبهة ، فى حين ينسدل الجزء الآخر خلف الرأس ، وجبة زرقاء اللون تزدان بزخرفة بهيئة ثمرة الرمان أسفله قفطان أحمر اللون يزدان برسوم أهلة بالإضافة إلى سروال ضيق .

ويتمنطق هذا الشاب بشال من الحرير الأصفر اللون ويلبس فى قدميه حذاء مدبب الطرف له كعب مرتفع .

وتظهر الوضعة التى مثل فيها هذا الشاب وحركة يديه والطريقة التى يقبض بها على المنديل نوعا من التكلف المفرط .

ولا شك أن هذه الصورة توضح مدى تأثر المصور لونى بالنماذج التى كان يقوم برسمها المصور رضا عباسى للشباب المدلل الذى تظهر عليه علامات الترف والتأنق فى فترة القرن ١١هـ/١٧م ، وإن بدت ملامح الشاب فى الصورة السابقة أكثر قرباً من ملامح الشاب التركمانى .

ومن أمثلة هذه الصور أيضاً صورة أخرى لشاب تركى يتهيأ لتدخين التبغ (لوحة رقم ١٦٥) .

ويشاهد هذا الشاب وهو يقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد حمل فى يده اليمنى قصبة طويلة تنتهى بشبك يقوم بدسه داخل كيس تبغ يحمله فى يده اليسرى .

ويرتدى هذا الشاب غطاء رأس يتكون من طاقية مرتفعة يلتف حولها من أسفل شال بهيئة بيضاوية الشكل ، (شاع هذا الطراز من أغطية الرءوس فى التصاوير العثمانية

خلال فترة القرن ١٢هـ/١٨م) وقفطاناً أخضر اللون وشالاً بنى اللون يضع فيه خنجراً صغيراً ، ويتدلى من هذا الشال خيط معلق به مطواه صغيرة تستخدم فى تنظيف الشبك .

ويتحلى هذا الشاب بخاتم صغير يلبسه فى الأصبع الخنصر لليد اليمنى ، وتدل ملامح وجهه الخالى من اللحية والشارب على صغر سنه .

وقد وفق لونى ببراعة فى التعبير عن لحظة قيام هذا الشاب بملء غليونه بالتبغ من خلال حركة اليدين والأصابع .

ويلاحظ قيام المصور لونى بالتوقيع على هذه الصورة داخل شكل بهيئة بخارية يوجد فى يسار الصورة .

ونختتم حديثنا عن صور الرجال بهذا الألبوم بالإشارة إلى صورة شخصية تمثل خليل ابن وايس أغا أحد قواد الحرس الملكى فى عهد السلطان أحمد الثالث ، وهو يحمل راية من المعدن بهيئة فأس أو بلطة مزدوجة الرأس ويشاهد هذا القائد وهو يضع على رأسه غطاء رأس يشبه القلنسوة مثبتًا فى مقدمته ريشة (يذكرنا بأغطية رءوس ضباط الانكشارية) بينما يرتدى سترة أشبه بالصديرى تمتاز بالطول من جهة الظهر تزدان بتعبيرات من الزخارف النباتية يغطيها من الأمام رداء من الحرير الشفاف اشبه بالجونلة بالإضافة إلى جورب وخف . (لوحة رقم ١٦٦) .

ويتمنطق هذا القائد (Peyk) بحزام من الحرير الأصفر بينما يضع على كتفه حزاماً من الجلد معلقًا به سيف مستقيم مدبب الطرف .

ويبدو هذا القائد فى الصورة السابقة وهو حليق الوجه ، وتقترب ملامحه من الملامح الأنثوية .

ومن أعمال المصور لونى التى تنتمى إلى المرحلة الثالثة من مراحل تطور أسلوبه الفنى ، والتى تمثل أسلوبه المتأخر صورة شخصية لشاب أوربى (لوحة رقم ١٦٧) .

ويشاهد هذا الشاب وهو يرتدى زيا أوربيا يتألف من ردينجوت له أكمام عريضة مطوية وقميص كريشة له أكمام واسعة مطرزة وسروال مقلم بالإضافة إلى حذاء برقبة طويلة (بوت) وجورب .

ويضع هذا الشاب على رأسه شعراً مستعاراً ، ويلف حول عنقه منديلاً أشبه برابطة العنق .

ويبدو هذا الشاب وهو يقبض في يده اليمنى على عصا ، في حين يحمل في يده اليسرى حقيبة بالإضافة إلى حقيبة أخرى يضعها تحت إبطه .

وقد نجح لونى فى رسم ثياب هذا الشاب الأوربية الطراز بواقعية ملحوظة إلى جانب التعبير عن ملامح وجهه وطريقة مسيره بدقة شديدة وأسلوب ينم عن قدراته فى التعبير عن جانب من حياة الأوربيين الذين كانوا يعيشون فى مدينة استانبول فى ذلك الوقت وما يكتنف هذا النمط من الحياة من تأنق وتكلف وتعالٍ .

ومن أشهر المصورين الأتراك الذين اهتموا برسم الصور المستقلة فى الألبومات فى عهد السلطان محمود الأول ١١٤٣ ـ ١١٦٨هـ/ ١٧٣٠ ـ ١٧٥٤م الفنان عبد الله بخارى[1] . وقد أمكن لهذا المصور من تطوير أسلوب رسم الصور الشخصية فى الألبومات وأن يتقدم به خطوات عن المصور لونى ، وقد اهتم هذا المصور برسم صور النساء والتى يبدو فيها أسلوبه الفنى أكثر تحرراً من أسلوب لونى وخاصة فى رسم الثياب واستخدام الألوان .

ومن أمثلة هذه الصور صورة شخصية لسيدة تمسك بخيط من الصوف [2] مؤرخة فى سنة ١١٦٠هـ/١٧٤٧م . (لوحة رقم ١٦٨) .

وتشاهد هذه السيدة وهى تقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد أمسكت بين أطراف أصابعها بخيط من الصوف .

وترتدى هذه السيدة غطاء رأس مخروطى الشكل ويلك يزدان طرفه السفلى بكنار وتزخرفه تعبيرات من الزخارف النباتية الدقيقة ، وقميص مفتوح الصدر وتتمنطق بشال تتدلى أطرافه إلى أسفل .

---

(١) اهتم هذا المصور إلى جانب ذلك برسم صور الزهور وبصفة خاصة زهرة شقائق النعمان (التوليب) وكان يوقع على أعماله الفنية بصيغة « رقم عبد الله بخارى»
Renda (G.) Op. cit., P. 42 .

(٢) ضمن البوم محفوظ بمكتبة الجامعة بمدينة استانبول رقم سجل 5964 .

ويلاحظ دقة المصور عبد الله بخارى فى رسم ملامح وجه هذه السيدة وشعرها المصفف على الطريقة الأوربية إلى جانب مراعاته للنسب التشريحية ورسم الثياب والتعبير عن طياتها بأسلوب واقعى .

ومن هذه الصور أيضًا صورة شخصية لسيدة تحمل فى يدها قرنفلة (لوحة رقم ١٦٨) . وتبدو هذه السيدة وقد ارتدت غطاء رأس مخروطى الشكل ، ويلك أخضر اللون تمسك طرفه بيدها اليسرى بحيث تكشف عن سروال قرمزى اللون من أسفله ، وتتمنطق هذه السيدة بحزام عريض أزرق اللون موشى بخيوط ذهبية ويزدان بحلية معدنية فى الوسط (توكة) وتطوق عنقها بعقد صغير (كوليه) .

ويدل الأسلوب الفنى الذى اتبع فى رسم وجه هذه السيدة التركية وثيابها على مقدرة المصور عبد الله بخارى فى استخدام الظل والنور ومراعاة النسب التشريحية . ومن صور الألبومات التى تنسب للمصور عبد الله بخارى صورة شخصية لفتاة ترقص على أنغام الموسيقى (لوحة رقم ١٧٠) .

وتشاهد هذه الفتاة وقد ارتدت غطاء رأس مخروطى الشكل وصديرى وقميصًا وسروالاً فضفاضًا وخفًا نسائيًا .

وقد نجح عبد الله بخارى فى التعبير عن ملامح وثياب هذه الفتاة بواقعية شديدة ، بالإضافة إلى نجاحه فى التعبير عن الحركة التى تؤديها من خلال حركة الأيدى ووضع الأقدام .

وتكمن أهمية مجموعة الصور التى قام برسمها المصور عبد الله بخارى فى الألبومات العثمانية فى فترة منتصف القرن ١٢هـ/١٨م فى أنها تمدنا ببعض المعلومات والملاحظات الهامة حول حياة السيدات التركيات فى مدينة استانبول خلال هذه الفترة وما يتصل بها من عادات تتعلق بطراز ثيابهن وأسلوب زينتهن .

وبصفة عامة يتميز أسلوب المصور عبد الله بخارى فى رسم الصور الشخصية بالواقعية الشديدة وغلبة التأثير الأوربى ، وخاصة فى مراعاة النسب التشريحية والتعبير عن الظل والنور وخلو الصور من الخلفيات .

ومن الجدير بالذكر أن هذا المصور قد قام برسم بعض الصور المستقلة التى تمثل موضوعات جنسية يبدو فيها أسلوبه أكثر تحرراً من أى عمل آخر له .

ولا شك أن عبد الله بخارى متأثر فى ذلك ببعض الاتجاهات الفنية الأوربية وإن ظلت هذه النوعية من الصور نادرة فى التصوير الإسلامى بصفة عامة والتصوير العثمانى بصفة خاصة (١) .

ومما يلفت النظر فى بعض هذه الصور ذات الموضوعات الجنسية قيام هذا المصور بالتوقيع عليها بأسلوبه المعروف ، ولا شك أن رسم مثل هذه الصور بواسطة فنان مسلم فى مجتمع إسلامى يتطلب البحث عن الأسباب والعوامل التى أدت إلى ذلك .

وفى رأينا أن هناك عاملين هامين وراء ذلك العامل الأول : ويتمثل فى أن المجتمع العثمانى وبصفة خاصة فى فترة القرن ١٢هـ/١٨م اتجه إلى أن يكون أكثر تحرراً وإباحية مع ميل إلى الحياة التى تتسم بالثراء والفخامة والترف أما العامل الثانى : فيرجع إلى طبيعة بعض الموضوعات التى اتجه المصورون إلى رسمها فى هذه الفترة والتى كان أغلبها يتعلق بمناظر الغناء والرقص والشراب والعشق والغرام ، والتى كان ولا بد أن يكون العنصر النسائى طرفًا فيها ، وقد تأثر المصورون الأتراك فى هذا المجال بالاتجاه الفنى الذى ظهر فى رسوم وصور بعض مصورى المدرسة الصفوية الثانية فى التصوير مثل الفنان محمد يوسف الحسينى والمصور معين .

وفى عهد السلطان عثمان الثالث (١١٦٨ ـ ١١٧١هـ/ ١٧٥٤ ـ ١٧٥٧م) استخدم مصورو الألبومات تكويناً فنيًا جديداً فى رسم الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان ، ويتمثل هذا التكوين فى رسم السلطان فى وضع المواجهة وهو جالس على

---

(١) تعتبر مدرسة التصوير العثمانى من أكثر مدارس التصوير الإسلامى تحفظاً فى رسم صور السيدات العاريات ففى خلال القرنين ٩ ـ ١٠هـ/ ١٥ ـ١٦م لا نجد إلا أمثلة قليلة جداً وكلها متعلقة بصور لسيدات يقمن بالاستحمام داخل الحمامات أو فى مناظر غزلية تتسم بالوقار ، أما فى القرنين ١١ ـ ١٢هـ/ ١٧ـ ١٨م فقد بدأت تظهر رسوم وصور لنسوة عاريات أو شبه عاريات فى مناظر تخلو من الوقار أحيانا ، ومن أكثر الفنانين الذين اهتموا برسم صور النساء المصور لونى والمصور عبد الله بخارى وقد كان الأول شغوفاً برسم صدور النساء وهى تبرز من فتحة اليلك .

عرش ضخم فى وسط الصورة روعى فى رسمه اتباع قواعد المنظور .

ومن الجدير بالذكر أن هذا التكوين الفنى الجديد فى رسم الصور الشخصية كان أسبق فى الظهور فى صور المخطوطات ثم انتقل تأثيره إلى صور الألبومات وسوف نعرض لهذا الموضوع فى الفصل الثانى من هذا الباب عند الحديث عن الصور الشخصية العثمانية فى المخطوطات .

ومن الأمثلة المبتكرة لهذا التكوين الفنى الجديد مجموعة من صور السلاطين العثمانيين يضمها ألبوم يرجع تاريخه إلى هذه الفترة [١] .

ومن بين صور هذا الألبوم صورة شخصية للسلطان العثمانى محمود الأول (١١٤٣ـ١١٦٨هـ/ ١٧٣٠ـ١٧٥٤م) (لوحة رقم ١٧١) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس على عرش كبير يزدان بتعبيرات زخرفية من الرسوم النباتية ، وذلك فى وضع المواجهة وقد وضع قدميه على تخت أسفل العرش .

ويرتدى السلطان محمود الأول فى صورة الألبوم السابق عمامة بيضاء اللون مرتفعة تزداد كبراً كلما ارتفعت إلى أعلى يزين مقدمتها حليات معدنية مرصعة بفصوص من الأحجار الكريمة ومثبتًا بها مجموعات من الريش ، وفرجية محلاه بالفراء وبخيوط من الذهب عند الصدر ، أسفلها قفطان من الحرير وحزامًا بوسطه حلية معدنية مستديرة الشكل (توكة) يغمد فيه السلطان خنجره الذى يظهر مقبضه .

وعلى الرغم من وجود خلل فى النسب التشريحية فى الصورة الشخصية التى رسمها فنان الألبوم السابق للسلطان محمود الأول إلا أنه حاول أن يعبر عن ملامح وجهه بدقة واضحة خاصة عيناه اللوزية الشكل ، والتى يوجد بها بعض الجحوظ ، وأنفه الطويل المستقيم ، وشاربه ولحيته المشذبتان .

ومن أمثلة صور هذا الألبوم أيضًا صورة شخصية للسلطان عثمان الثالث

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى تحت رقم 3109 ، راجع فى ذلك :
Renda (G.) Op. cit., P. 59 .

(١١٦٨_١١٧١هـ/١٧٥٤_١٧٥٧م) (لوحة رقم ١٧٢) .

ويتضح للوهلة الأولى التشابه الواضح بين هذه الصورة والصورة السابقة التى تمثل السلطان محمـود الأول سواء فـى الوضعة والشياب ، أو فى شكل العرش والتخت بأسفله .

ويكمن الاختلاف بينهما فى شكل ملامح الوجه وطراز العمامة إذ يميل وجه السلطان عثمان الثالث إلى الاستدارة كما تبدو عمامته وقد اتخذت هيئة طاقية مرتفعة يلتف حولها من أسفل شال بهيئة بيضاوية الشكل . وتزدان مقدمتها بحلية وسطى كبيرة مرصعة بفصوص من الأحجار الكريمة يدور حولها خمس حليات أخرى صغيرة مثبت بها خصل من الخيوط الحريرية (قنزعه) .

ومن خلال دراسة هذه الأمثلة من الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان بالألبوم السابق يمكننا الإشارة إلى بعض الملاحظات حول الأسلوب الفنى لمصـوره ، وذلك على النحو التالى :

أولاً : اهتمامه برسم الوجوه والتعبير عن الملامح بدقة ملحوظة من خلال اعتماده على الظلال والتدرج اللونى .

ثانيا : ضعفه فى التعبير عن النسب التشريحية الصحيحة كما يلاحظ أن التناسب بين أعضاء الجسم مفقودة ، والأجسام بصفة عامة تميل إلى الضخامة وقصر القامة .

ثالثا : الإلتـزام بتكوين ثابت ؛ إذ يلاحظ عـدم وجـود تنوع فى الأوضـاع والحركات ؛ بل وفى الثياب وشكل العرش وزخارفه .

رابعا : تأثره ببعض الأساليب الفنية الأوربية وخاصة فى استخدام الظلال والتعبير عن البعد الثالث واتباع قواعد المنظور خاصة فى رسم العرش والتخت .

وقد استمر هذا التكوين الفنى فى رسم الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان متبعاً طوال فترة القرن ١٢هـ/١٨م وإن كان يلاحظ فى بعض الأمثلة عدم رسم الجسم كاملاً والإكتفاء بالنصف العلوى منه (صورة نصفية) إلى جانب الاكتفاء أيضاً برسم الحافة العلوية للعرش .

ومن أمثلة ذلك صورة شخصية فى ألبوم[1] تمثل السلطان العثمانى مصطفى الثالث ١١٧١ـ١١٨٨هـ/١٧٥٧ـ١٧٧٤م) (لوحة رقم ١٧٣) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وقد ارتدى عمامة تتألف من طاقية مرتفعة وشال يلتف حولها من أسفل بهيئة بيضاوية ، وتزدان هذه العمامة بمجموعة كبيرة من الأحجار الكريمة اتخذت هيئة بيضاوية الشكل بالإضافة إلى مجموعة من الريش الأسود والأبيض اللون بهيئة مروحية الشكل (شكل رقم ٤٦) . كما يرتدى السلطان فرجية خضراء اللو محلاة بفراء بنى اللون وموشاه عند الصدر بخيوط من الذهب .

وقد نجح الفنان الذى قام بعمل هذه الصورة الشخصية للسلطان مصطفى الثالث فى رسم ملامح وجهه بدقة متناهية معتمداً فى ذلك على استخدام الظلال والتدرج اللونى ، وهو بلا شك من الفنانين الذين تأثروا بالأساليب والاتجاهات الفنية الأوربية فى رسم الصور الشخصية .

ومن أمثلة هذا النمط من التكوينات الفنية التى استخدمت فى فترة القرن ١٢هـ/ ١٨م فى عمل صور سلاطين آل عثمان الشخصية صورة شخصية فى ألبوم تمثل السلطان عبد الحميد الأول (١١٨٨ ـ ١٢٠٤هـ/١٧٧٤ ـ ١٧٨٩م) (لوحة رقم ١٧٤) . ومن المحتمل أن يكون الفنان الذى قام برسم هذه الصورة الشخصية للسلطان عبد الحميد الأول هو نفس الفنان الذى قام برسم الصورة السابقة للسلطان مصطفى الثالث فى الألبوم السابق وذلك نظراً للتشابه الواضح فى الخطوط والألوان وأسلوب استخدام الظلال فى رسم ملامح الوجه بالإضافة إلى التشابه فى الثياب وغطاء الرأس .

ومن الجدير بالذكر أن السلطان يشاهد فى هذه الصورة وهو يجلس على عرش له حافة علوية مفصصة الشكل مرصعة بالأحجار الكريمة .

وفى عهد السلطان سليم الثالث (١٢٠٤ـ١٢٢٢هـ/ ١٧٨٩ـ١٨٠٧م) تم إضافة بعض العناصر الفنية الجديدة للتكوين الفنى السابق الإشارة إليه تتمثل فى إدخال عنصر المنظر الطبيعى Land Scape فى الخلفية أو رسم بعض الستائر الكبيرة الملونة .

---

(١) محفوظ فى مكتبة طوبقابى سراى تحت رقم 17/20 .

ومن أمثلة ذلك صورة شخصية للسلطان سليم الثالث فى ألبوم يرجع تاريخه إلى فترة هذا السلطان[١] . (لوحة رقم ١٧٥) .

ويشاهد السلطان سليم الثالث فى هذه الصورة وهو يجلس على عرش كبير مذهب ومرصع بالأحجار الكريمة فى وضعه أقرب إلى وضعه ثلاثية الأرباع وقد وضع قدميه على تخت أسفل العرش .

ويرتدى السلطان فى الصورة عمامة كبيرة بيضاء اللون يزين قمتها مجموعة من الريش الأبيض الطويل مثبتة فى حلية معدنية مرصعة بالأحجار الكريمة ، وفرجيه محلاه بالفراء وموشاه بخيوط الذهب عند الصدر ، ويرتدى أسفلها قفطاناً وحزاماً من الحرير يضع فيه السلطان خنجراً يظهر منه مقبضه المرصع بالجواهر .

وقد اهتم الفنان فى هذا العمل الفنى برسم ملامح وجه السلطان سليم الثالث والتعبير عنها بواقعية شديدة عن طريق استخدام الظلال بأسلوب يكشف عن تأثره الواضح بالأساليب الأوربية .

وأهم ما يميز ملامح هذا السلطان وجهه المستدير ، وجبهته العريضة وعيناه الضيقتان ، وفمه الصغير ، وأنفه الطويل المستقيم ، وشاربه الخفيف الشعر ، ولحيته السوداء الكثيفة الشعر .

واستخدم الفنان عنصر المنظر الطبيعى فى عمل خلفية هذه الصورة إذ يظهر فى الركن الأيسر منها جزء من رسم لشجرة مرسومة بأسلوب واقعى ، بينما تحلق أسراب من الطيور فى الأفق الذى رسم بدرجات مختلفة من اللون الأزرق .

ومن أمثلة هذا النمط من الصور الشخصية التى يتضح فى أسلوب رسمها التأثر بالأساليب الفنية الأوروبية صورة شخصية للسلطان مصطفى الرابع (١٢٢٢ ـ ١٢٢٣هـ/ ١٨٠٧ ـ ١٨٠٨م)[٢] . (لوحة رقم ١٧٦) .

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى تحت رقم 3109 .

(٢) متحف طوبقابى سراى تحت رقم (13/17) . ومن المعروف أن هذا السلطان جلس على عرش السلطنة لمدة عام واحد وتآمر على قتل السلطان سليم الثالث .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس على عرش كبير مذهب ومرصع بالأحجار الكريمة فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء اللون يزين مقدمتها حلية مذهبة بهيئة ثلاثة أفرع نباتية مثبتاً فيها مجموعة من الريش الأبيض الطويل وفرجيه حمراء اللون وحذاء جلدى أصفر اللون .

ويتضح التشابه بين هذه الصورة التى تمثل السلطان مصطفى الرابع وصورة السلطان سليم الثالث السابقة من حيث الوضعة وطراز العمامة والثياب بل وفى شكل العرش[١] ، وإن استبدل الفنان عنصر المنظر الطبيعى برسم ستارة زرقاء اللون فى خلفية الصورة .

ويبدو الفنان الذى قام برسم صورة السلطان مصطفى الرابع أكثر تأثراً بالأساليب والاتجاهات الفنية الأوروبية فى رسم الصور الشخصية من سابقه الذى رسم صورة السلطان سليم الثالث .

ومن الملاحظ أن استخدام تكوينات جديدة فى رسم الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان فى هذه الفترة من القرن ١٢هـ/١٨م لم يكن ليمنع بعض المصورين من رسم بعض هذه الصور وفقًا للأساليب والتكوينات الفنية التقليدية التى عرفتها مدرسة التصوير العثمانى خلال فترة القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين / ١٦ ـ ١٧م .

ومن أمثلة هذه الصور صورة فى ألبوم[٢] تمثل السلطان مصطفى الثالث (١١٧١ـ١١٨٨هـ / ١٧٥٧ـ١٧٧٤م) (لوحة رقم ١٧٧) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية أسفل حنية معقودة

(١) استخدم سلاطين آل عثمان هذا الطراز من العروش الكبيرة منذ عهد السلطان مراد الرابع (١٠٣٢ـ١٠٤٩هـ/١٦٢٢ـ١٦٣٩م) ومن الجدير بالذكر أن متحف طوبقابى سراى بمدينة استانبول يحتفظ بأمثلة من هذه العروش الكبيرة منها عرش السلطان مراد الرابع وهو مطعم بالصدف ، وعرش آخر مطعم بفصوص الزبرجد ،هو يشبه العرش الذى يظهر فى الصورة المشار إليها والصورة التى تسبقها إلى حد كبير .

(٢) محفوظ فى مكتبة جامعة استانبول تحت رقم 9367 ويرجع تاريخه إلى فترة السلطان عبد الحميد الأول .

بعقد من طراز بورصة تزدان كوشاته بعناصر من الزخرفة العربية المورقة فى حين تكسو جدران الحنية بلاطات خزفية مربعة تزدان بزخارف نباتية تتألف من رسوم زهور كبيرة الحجم .

ويعلو العقد خرطوش كتابى يقرأ فيه عبارة « السلطان مصطفى خان الثالث»[1]. ويرتدى السلطان مصطفى الثالث فى هذه الصورة عمامته وثيابه التقليدية التى تشاهد فى معظم صوره الشخصية وقد استند على وسادة مكسوة بقماش يزدان بزخارف نباتية نلمس فيها الروح الإيطالية .

ونتبين من خلال التكوين الفنى الذى اعتمد عليه المصور فى رسم الصورة الشخصية السابقة أن الصورة تحمل الكثير من الخصائص والملامح الفنية للصور الشخصية العثمانية فى فترة القرن العاشر الهجرى / ١٦م وبصفة خاصة الصور التى وردت فى مخطوطات القيافات وزبدة التواريخ وغيرها ، وذلك من حيث أسلوب رسم السلطان وهو يجلس أسفل حنية معقودة بعقد من طراز بورصة مكسوة بالبلاطات الخزفية يعلوها خرطوش كتابى يتضمن اسمه .

ويكمن الاختلاف الوحيد بين التكوينين فى الخطوط والألوان ، إذ يلاحظ أن صورة الألبوم التى ترجع إلى فترة نهاية القرن ١٢ هـ/١٨م تعكس بوضوح تأثر الفنان بالأسلوب العام السائد فى مدرسة التصوير العثمانى خلال هذه الفترة وخاصة من حيث اهتمامه برسم الظلال والتعبير عن العمق والبعد الثالث ومراعاة النسب التشريحية .

كما يلاحظ أيضاً أن العودة لاستخدام التكوينات القديمة التقليدية فى رسم الصور

---

(١) نشرت هذه الصورة جونسال رندا غير أنها لم تقرأ هذه العبارة نتيجة لطبع الصورة بهيئة تخالف اتجاهاتها الصحيحة ، كما أنها أشارت إلى الصورة باعتبارها تمثل صورة السلطان عبد الحميد الأول ، Renda (G.) Op. cit., P. 267 Pl 31 .
غير أننا لا نوافق على هذا الرأى لسببين أساسيين السبب الأول أن الصورة يعلوها خرطوش كتابى يتضمن اسم السلطان مصطفى الثالث ، السبب الثانى أن ملامح السلطان وكذلك طراز عمامته وثيابه تتشابه تماماً مع ملامحه وطراز عمامته وثيابه فى كافة صوره الشخصية ومن أمثلة ذلك صورته مع ابنه الأمير عبد الحميد المحفوظة فى ألبوم بمكتبة الجامعة تحت رقم 9366 .

الشخصية لسلاطين آل عثمان لم يقتصر فقط على صور سلاطين فترة القرن ١٢هـ/١٨م بل نجده مستخدما فى رسم صور بعض السلاطين من فترات سابقة .

ومن أمثلة هذه الصور صورة تمثل السلطان مصطفى الثانى[1] (١١٠٧-١١١٥هـ/ ١٦٩٥ - ١٧٠٣م) (لوحة رقم ١٧٨) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية على سجادة يزين ساحتها وإطارها عناصر من الزخرفة النباتية ، وقد ارتدى عمامة مرتفعة بيضاء اللون يزين مقدمتها ريشة على جانبيها حليتان بهيئة زهرة القرنفل ، وفرجيه ذات لون أصفر داكن محلاه بالفراء يرتدى أسفلها قفطاناً أزرق اللون ، وتمنطق بحزام له حلية (توكة) معدنية مستديرة . ويضع السلطان فى أصبعه الخنصر بكلتا يديه خاتما صغيراً محلى بفص من الأحجار الكريمة .

واستخدم الفنان فى عمل الصورة السابقة اللون الوردى فى رسم وجه السلطان الذى مثلت ملامحه بواقعية شديدة خاصة العينان والأنف واللحية الكثه الرمادية اللون ، فى حين استخدم اللون الأصفر فى رسم الفرجيه وزخارف السجادة واللون الأزرق الفاتح فى رسم القفطان والمنظر الطبيعى . ويعلو الصورة شريط كتابى كتب فيه بالتركية:

ايكى دفعه پادشاه اولان مصطفى خان بن محمد خان

وترجمتها : السلطان مصطفى خان بن محمد خان الذى تولى العرش مرتين

ويوجد أسفل الصورة رسم لمنظر طبيعى Land Scape يتألف من خليج تسير فيه بعض المراكب وتحيط به أشجار السرووبعض الأكشاك .

ويسترعى الانتباه قيام الفنان الذى رسم صورة السلطان مصطفى الثانى فى الألبوم السابق باتباع التقاليد والقوالب الفنية التى سادت رسوم وصور سلاطين آل عثمان الشخصية فى فترة القرن ١٠هـ/١٦م مع إضافة بعض العناصر الجديدة ، مثل عنصر

---

(١) ضمن ألبوم محفوظ فى مكتبة جامعة استانبول تحت رقم 5964 .

المنظر الطبيعي أسفل الصورة ، واتخاذ كسوة الحنية هيئة الرخام المجزع بدلاً من البلاطات الخزفية .

وفي فترة السلطان سليم الثالث بدأ في إعداد مجموعة من الألبومات توضح بالصور الأزياء الرسمية في الإمبراطورية العثمانية ، وتكمن أهمية هذه المجموعة من الصور في اشتمالها على بعض الصور الشخصية التي تمثل بعض كبار رجال الدولة وموظفيها .

ومن أمثلة هذه الألبومات ألبوم يشتمل على سبع وتسعين صورة[1] من بينها ثلاث صور تمثل على التوالي السلطان سليم الثالث والصدر الأعظم مصطفى باشا ورئيس صانعي القهوة بالقصر (القهوة جي باشي) .

ويشاهد السلطان سليم الثالث في صورة الألبوم السابق (لوحة رقم ١٧٩) وهو يقف في وضعة ثلاثية الأرباع داخل منطقة بيضاوية الشكل في هيئة تزيد قليلاً عن الهيئة النصفية وقد ارتدى ثيابه التقليدية وإن اختلف طراز عمامته عن طرازها المألوف في صوره الشخصية الأخرى .

ويستلفت النظر في هذه الصورة قيام الفنان برسم منظر طبيعي في خلفية الصورة ، وآخر داخل منطقة مستطيلة أسفل الشكل البيضاوي . أما الصدر الأعظم مصطفى باشا فيرى في صورته وهو يقف في هيئة كاملة في وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى غطاء رأس مرتفعاً مخروطي الشكل وفرجيه محلاه بالفراء وارتدى أسفلها قفطاناً من الحرير (لوحة رقم ١٨٠ ، شكل رقم ٤٨) .

وعلى الرغم من الخلل الظاهر في النسب التشريحية في الصورة الشخصية السابقة مثل طول الأذرع وعدم تناسبها مع الجسم وقصر القامة إلا أنه يلاحظ اهتمام مصور الألبوم برسم ملامح وجه الصدر الأعظم مصطفى باشا بدقة ملحوظة وخاصة العينان الجاحظتان ، والأنف الطويل المستقيم ، واللحية السوداء المشذبة وكذلك الشارب .

وقام الفنان برسم المقدمة التي يقف عليها الصدر الأعظم بهيئة أرض جرداء حاول

---

(١) محفوظ في مكتبة طوبقابي سراي تحت رقم 3690 .

إكسابها مظهراً واقعياً عن طريق استخدام الخطوط والظلال .

ويوجد أسفل الصورة السابقة كتابة داخل إطار مستطيل من الزخرفة النباتية المجردة من طراز الرومى نصها « صدر أعظم » وهى تشير إلى الصدر الأعظم مصطفى باشا .

وفى الصورة الثالثة يشاهد رئيس صانعى القهوم بالقصر (القهوة جى باشى)(١) (وحة رقم ١٨١) وهو يقف فى هيئة كاملة فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى غطاء رأس له طرف طويل منتفخ يتجه ناحية اليسار (شكل رقم ٤٧) يشبه غطاء رأس رئيس طائفة البستانيين بالقصر (بوستانجى باشى) وقفطاناً طويلاً مشقوق الأطراف يرى رئيس صانعى القهوة وقد وضع بعضها داخل الحزام العريض المشدود بقوة حول وسطه بالإضافة إلى سروال منتفخ وحذاء من الجلد له رقبة طويلة (بوت) .

ويستلفت النظر فى الصورة السابقة قيام رئيس صانعى القهوة بالقصر بحمل عصا طويلة فى يده اليمنى مثبت فى أعلاها بواسطة خطاف إبريق قهوة كمثرى الشكل له مقبض وصنبور ملتوياً .

وتخلو خلفية هذه الصورة من الرسوم بينما تظهر مقدمة الصورة بهيئة أرض عبر عنها الفنان بواسطة مجموعة من الخطوط المظللة غير المنتظمة .

وقد نجح الفنان فى صورة الألبوم السابقة فى التعبير عن ثياب رئيس صانعى القهوة بالقصر وأدواته فضلاً عن التعبير عن أوصافه وملامحه خاصة العينان والأنف الطويل والشارب البهلوانى الشكل والذقن الصغير والرقبة المكتنزة معتمداً فى ذلك على استخدام الظلال والتدرج اللونى .

---

(١) القهوة جى باشى : تعنى رئيس صانعى القهوة ، وكانت مهمة هذا الأغا أن يعد القهوة ويقدمها إلى السلطان عقب صلاة الفجروبعد الغداء والعشاء ثم يقدمها بعد ذلك إلى كبار الموظفين من أمثال شيخ الإسلام وخان القرم والوزراء وقضاة العسكر الذين يتجمعون حين كان السلطان يركب خارجاً من القصر ، ولم يكن يقدم القهوة بنفسه إلا حين ظهور السلطان علناً فى مناسبات الاحتفالات ، وكان القهوه جى باشى مسئولاً عن كل الأوانى والأدوات المستعملة فى صنع القهوة ، وكانت هذه الأدوات تسجل فى الخزانة وحين إصابتها بالتلف كان عليه أن يستبدلها بأخرى على حسابه الخاص . جب (هاملتون) ، بوون (هارولد) ، المجتمع الإسلامى والغرب . مترجم . ج٢ ص١٨ .

ويتبين لنا من خلال دراسة هذه المجموعة من الصور الشخصية بالألبوم السابق اشتراك اثنين من المصورين فى عملها ، **المصور الأول** : ويتميز أسلوبه الفنى بالاعتماد على الخطوط الدقيقة واللينة وبالبراعة فى رسم الوجوه والتعبير عن ملامحها بمهارة ، بالإضافة إلى استخدام الألوان الزاهية .

وينم أسلوب هذا المصور عن تمكنه من فن الصور الشخصية ودرايته بأعضاء الجسم والتعبير عن النسب التشريحية بصورة صحيحة ، وتمثيل البعد الثالث واستخدام الظل والنور بطريقة موفقة ، وتعتبر صورة السلطان سليم الثالث أفضل مثال لأسلوب هذا المصور .

أما **المصور الثانى** : فيتميز أسلوبه بالضعف فى رسم أعضاء الجسم وعدم المحافظة على النسب التشريحية الصحيحة ، وإن اجتهد فى إظهار التجسيم معتمدا فى ذلك على استخدام الظلال والألوان وإن كان الأكثار منها حول العينين جعلها تبدو بارزة ومنتفخة وتعطى مظهر الجحوظ ، كما تميزت رسوم الأشخاص عنده بارتداد قامة الشخص إلى الخلف قليلاً .

وتعتبر صورة الصدر الأعظم مصطفى باشا وصورة رئيس صانعى القهوة بالقصر من أهم أمثلة أسلوب هذا المصور .

ومن الجدير بالذكر أن مجموعة الصور الشخصية التى يضمها الألبوم السابق المحفوظ بمكتبة طوبقابى سراى كان لها تأثيرها الواضح على مجموعة أخرى من الصور الشخصية يضمها ألبوم آخر يحمل اسم « رسالة الأزياء العثمانية »(١) وذلك من حيث الموضوع والأسلوب الفنى وأسلوب رسم الأيدى وحركاتها ، بالإضافة إلى الكتابة الموجودة أسفل الصورة وتشير إلى صاحبها .

ومن أمثلة صور هذا الألبوم صورة شخصية للصدر الأعظم مصطفى باشا (لوحة رقم ١٨٢) وهى لا تختلف كثيراً عن صورته بألبوم طوبقابى سراى سواء من حيث الوضعة أو الثياب أو الحركة وإن بدت الأذرع أكثر تناسبا مع الجسم .

---

(١) محفوظ بمكتبة الجامعة بمدينة استانبول تحت رقم 9362 ويرجع إلى بداية القرن ١٣هـ/١٩م.

ويوجد أسفل الصورة كتابة باللغة التركية نصها :ـ

صدر اعظم بيراقدر[1] مصطفى باشا مرحوم ليدر

وترجمتها : المرحوم مصطفى باشا الصدر الأعظم بيراقدر

وصور أخرى تمثل رئيس صانعى القهوة بالقصر (القهوجى باشى) وهى لا تختلف أيضًا عن صورته فى ألبوم طوبقابى سراى سواء من حيث الوضعة أو الزى أو الحركة وإن أضاف الفنان بعض الحليات الزخرفية للعصا التى يحمل فيها أدواته وإبريق القهوة بالإضافة إلى إظهاره لطيات غطاء الرأس بصورة أكثر وضوحًا . (لوحة رقم ١٨٣) .

وغاية القول أن مصور الألبوم المحفوظ بمكتبة جامعة استانبول كان ينقل نماذجه من صور الألبوم المحفوظ بمكتبة طوبقابى سراى بأمانة وصدق . ومن صور الألبومات التى اهتمت بتوضيح الأزياء العثمانية فى فترة نهاية القرن ١٢هـ/١٨م صورة فى ألبوم تمثل « أغا جوقدارى »[2] . ويشاهد هذا الأغا فى الصورة السابقة (لوحة رقم ١٨٤) وقد ارتدى غطاء رأس مذهب الحاشية بهيئة أغطية رءوس طائفة الانكشارية التى تشبه فى شكلها أردان الثوب عند رفع اليد لأعلى (شكل رقم ٤٩) وقفطانا أزرق اللون بالإضافة إلى حزام أصفر اللون يضع فيه قطعة من القماش الأحمر اللون (جوخه) وحذاءً من الجلد له رقبة طويلة (بوت) . ويظهر هذا الأغا وقد حمل تحت إبطه قربة ماء حمراء اللون فى حين يمسك بيده اليسرى طرف رداء قفطانه .

وإلى جانب اهتمام الفنان برسم ثياب هذا الأغا فقد اهتم بإبراز ملامح وجهه

---

(١) بيرقدار : تعنى حامل العلم وبيرق كلمة تركية بمعنى علم ،دار كلمة فارسية بمعنى حامل أو أمين ، ويلاحظ أن كلمة البيرق تكتب فى التركية بايرق أو بيرق وإن وردت فى النص بيراق وقد أوردناها على حالها ، والضابط الوحيد من ضباط أورطه الانكشارية الذى يتضمن لقبه مهاما عسكرية صرفه هو البيرقدار . راجع سليمان (أحمد السعيد) المرجع السابق ، ص٤٨ .

ومن الجدير بالذكر أن مصطفى باشا كان يحمل العلم فى فرقة الانكشارية وعندما قامت الانكشارية بثورة تولى منصب الصدارة العظمى .

(٢) جوقدارى : تعنى فراش أو خادم من الكلمة التركية « جوخة » بمعنى قطعة من القماش بالإضافة إلى الكلمة الفارسية دار بمعنى حامل أو حافظ .

وخاصة العينان والأنف والشارب البهلوانى واللحية المشذبة البنية اللون .

كما اشتملت بعض ألبومات هذه الفترة على مجموعة أخرى من الصور التى تمثل بعض سلاطين آل عثمان استفاد مصوروها إلى حد كبير من صور المخطوطات الموجودة فى مكتبة قصر طوبقابى .

ومن أمثلة هذه الصور صورة شخصية للسلطان أحمد الثالث[١] ١١١٥ - ١١٤٣هـ/ ١٧٠٣ - ١٧٣٠م يشاهد فيها وهو يجلس على عرشه بينما يقف على يمينه ابنه الأمير مصطفى . (لوحة رقم ١٨٥) . وتذكرنا هذه الصورة بالصورة الشخصية التى رسمها الفنان لونى للسلطان أحمد الثالث فى مخطوط سلسلة نامه المحفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى[٢] .

وتبدو هذه الصورة وكأنها تقليد ضعيف لعمل لونى ونلحظ ذلك فى البساطة التى رسم بها العرش وخلو الثياب والخلفية والأرضية من الزخارف ، كما أضاف مصور الألبوم بعض العناصر على صورة لونى حيث نجده يرسم الأمير مصطفى بسحنة سمراء بالإضافة إلى رسم السلطان أحمد الثالث وهو يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً بينما يضعها على العرش فى صورة لونى .

وعلى الرغم من البساطة التى تسود صورة الألبوم إلا أنها جاءت معبرة عن الحالة النفسية للسلطان أحمد الثالث بطريقة ربما تفوق صورة لونى وذلك من خلال حركة أيدى السلطان وتعبيرات وجهه .

وصورة شخصية للسلطان مراد الثالث ضمن ألبوم يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثانى من القرن ١٢هـ/١٨م[٣] . (لوحة رقم ١٨٦) .

---

(١) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن ألبوم يرجع تاريخه إلى فترة القرن ١٢هـ/١٨م تحت رقم (Cod. 8574) صفحة رقم 7 لم يسبق نشرها ، وقد تفضلت المكتبة مشكورة بتزويدنا بها .

(٢) محفوظ تحت رقم 3109 ، وسوف نعرض لدراسة هذه الصورة عند حديثنا عن الصورة الشخصية العثمانية فى المخطوطات فى الفصل الثانى من هذا الباب .

(٣) محفوظ فى مكتبة الجامعة باستانبول تحت رقم 9365 صفحة رقم 20 A

ويشاهد السلطان في الصورة وهو يقف في وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة بيضاء اللون مزينة بمجموعتين من الريش وفرجيه مبطنة بالفراء وقفطاناً وحزاماً له حلية معدنية مرصعة بالأحجار الكريمة .

وعلى الرغم من تشابه أوصاف وملامح السلطان مراد الثالث في الصورة السابقة مع أوصافه وملامحه في معظم صوره الشخصية التي وصلتنا ، إلا أنه يلاحظ أن الوضعة التي يبدو فيها وقد وضع يده اليمنى عند خصره تجعل صورته بعيدة عن طابع التحفظ والثبات والوقار الذي نألفه في صور سلاطين آل عثمان وخاصة في فترة القرنين ١٠ ـ ١١هـ / ١٦ ـ ١٧م .

ويعلو الصورة كتابة بالتركية نصها : « دوكون صاحبي مراد ثالث » .

ومن أمثلة هذه الصور أيضاً صورة في ألبوم يرجع تاريخه إلى فترة السلطان مصطفى الثالث[1] يشاهد فيها السلطان مصطفى الثالث وابنه الأمير سليم داخل إحدى قاعات القصر . (لوحة ١٨٧) .

واستخدم مصور الألبوم في هذه الصورة تكويناً فنيًا مختلفًا حيث نجده يرسم السلطان وابنه داخل قاعة كبيرة من قاعات القصر ، ويبدو السلطان مصطفى الثالث وهو يجلس الجلسة الشرقية وقد ارتدى ثيابه وعمامته المميزة بينما يظهر على يساره ابنه الأمير سليم في وضعة تنم عن الثبات والإنصات .

وقد اهتم الفنان في الصورة بإظهار تفاصيل القاعة من سقف وجدران مغشاة بالبلاطات الخزفية والرسوم الملونة بالإضافة إلى السجاجيد والوسائد والصندوق الذي يتوسط القاعة فضلاً عن النوافذ الزجاجية المتسعة .

ويدل أسلوب الفنان في هذه الصورة على أنه فنان متأثر بالأساليب الفنية الأوربية خاصة في تعبيره عن الظل والنور واتباع قواعد المنظور والتعبير عن البعد الثالث في رسم السقف والجدران والأرضية والنوافذ التي يمكننا من خلالها مشاهدة برج البنات

---

(١) محفوظ في مكتبة الجامعة باستانبول تحت رقم 9366 صفحة رقم 51 A ويرجع إلى عهد السلطان مصطفى الثالث (١١٧١ ـ ١١٨٨هـ/ ١٧٥٧ ـ ١٧٧٤م) .

وجامع إيازمه ذو المنارة الواحدة وكذلك أطراف اسكدار .

كما يدل أيضًا على تأثره بالأساليب الفنية الشرقية وخاصة فى الاهتمام برسم الزخارف والإفراط فى النقوش ، ويذكرنا أسلوب هذا الفنان بأسلوب الرسام رفائيل فى رسم صور الألبومات .

ثانيًا : صور شخصية من عمل فنانين أوربيين وأجانب :

عمل فى مدينة استانبول أبان فترة القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر مجموعة كبيرة من الرسامين الأوربيين ، وقد تم الكشف عن أعمال بعضهم بينما لم يكشف عن البعض الآخر بعد ، وقد عمل بعضهم بصفة رسمية بينما عمل البعض الآخر بصفة غير رسمية بقصد الربح من عمل الصور واللوحات للطبقة الراقية (١) .

ويأتى فى مقدمة الفنانين الذين عملوا فى محيط السراى الرسام رفائيل وهو من أصل أرمنى(٢) . ويذكر عنه قيامه بعمل صور شخصية وأعمال فنية أخرى فى مدينة استانبول ، وأنه كان موهوبا وعلى درجة كبيرة من البراعة ،وأنه ظل موجوداً بهذه المدينة لمدة خمسة أعوام خلال عهد السلطان عبد الحميد الأول (١١٨٨ـ١٢٠٤هـ/ ١٧٧٤ـ١٧٨٩م)(٣) .

وذكر عنه أيضًا أنه تربى فى إيطاليا وهو فريد عصره وزمانه (٤) ، وأنه تزامل مع الرسام قسطنطين والرسام استراتى(٥) .

وتحتفظ مكتبة متحف طوبقابى سراى بألبوم(٦) يضم مجموعة من الصور من

---

(١) جيراردى نرفال ، رحلة إلى الشرق (مترجم) ج٣ ص٥ ، ويذكر المؤلف من الرسامين الفرنسيين الذين عملوا فى استانبول بصفة غير رسمية الرسام كامى روجييه .

(٢) عاشت فى مدينة استانبول طوائف كثيرة من الأرمن واليونان واليهود .

(٣) Sakisian (A.), Turkish Minitures, Burlington Magzine Sep. 1945. P. P. 224, 232.

(٤) D' ohsson (M.), Tableau General de L' Empire Othoman. P. 456 .

(٥) Renda (G.), Op. Cit., P. 56 .

(٦) رقم سجل 2143 .

عمل بعض الفنانين الأوربيين والأجانب ، ويلاحظ أن هذه المجموعة من الصور تختلف اختلافا جوهريا من ناحية الأسلوب الفنى وطريقة التنفيذ عن صور الألبومات العثمانية فى فترة القرن ١٢هـ/١٨م ـ وهى تعتبر مثالاً جيداً للأسلوب الأوربى فى ذلك الوقت وبصفة خاصة الصور التى تحمل توقيع الرسام رفائيل .

كما يلاحظ أيضًا اختلاف صور السيدات فى رسوم هذا الألبوم عن تلك التى قام بعملها فى فترة النصف الأول من القرن ١٢هـ/١٨م كلا من الفنانيين العثمانيين عبد الجليل چلبى (لونى) والفنان عبد الله بخارى .

ويستلفت النظر فى هذا الألبوم أن معظم صوره مرسومة بأسلوب قريب من تكنيك ألوان الزيت نتج عن استخدام ورق مقوى سميك للرسم عليه وضربات سميكة من الفرشاة بأسلوب يحاكى أسلوب رسم الصور فى اللوحات الزيتية .

ومن أعمال الفنان رفائيل فى هذا الألبوم صورة شخصية لسيدة ترتدى اليلك التركى . (لوحة رقم ١٨٨) .

وتشاهد السيدة فى الصورة السابقة وهى تقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدت غطاء رأس مرتفعًا ويلك مفتوح الصدر أسفله ثوب أبيض من الحرير الشفاف ، وتتمنطق بحزام عريض له توكة كبيرة مستديرة وتضع حول رقبتها عقداً صغيراً من اللؤلؤ .

وقد رسم رفائيل هذه السيدة فى هيئة معبرة إذ تظهر وهى تضع يدها اليمنى عند خصرها فى حين تمسك طرف اليلك بيدها اليسرى ، وتبرز هذه الهيئة أناقة هذه السيدة بصورة واضحة .

وتدل ملامح وجه هذه السيدة التى رسمها رفائيل بواقعية شديدة على ملامح خاصة ومتميزة ، مما يجعلنا نرجح أن تكون هذه الصورة لسيدة من سيدات الطبقة الراقية بمدينة استانبول فى فترة نهاية القرن ١٢هـ/ ١٨م .

ويستلفت النظر فى الصورة السابقة اهتمام الفنان رفائيل بالتعبير عن النسب التشريحية بصورة سليمة ، كما أنه كان موفقًا فى استخدام الظلال والتعبير عن الظل

والنور مما أضفى على الصورة واقعية شديدة ساعد عليها ابتعاده عن الإفراط والتكلف فى الزينة .

وعلى الرغم من اتباع رفائيل للقواعد والأساليب الفنية الأوربية فى العمل السابق إلا أن أسلوب تمثيل السيدة فى وضعة ثلاثية الأرباع وإمساكها لطرف ثوبها يضفى على العمل بعض الملامح والروح الفنية الشرقية .

وتحمل الصورة السابقة توقيع الفنان الأرمنى الذى قام برسمها الفنان « رفائيل » ، حيث نجده يوقع باسمه فقط داخل الإطار فى أسفل الصورة .

ومن أعمال الفنان رفائيل التى تحمل توقيعه فى الألبوم السابق أيضًا ، صورة شخصية لفتى يحمل قنينة عطر . (لوحة رقم ١٨٩) .

ويشاهد الفتى فى الصورة السابقة وهو يقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة تتألف من شال أبيض اللون وطاقية مرتفعة حمراء اللون وقفطاناً أخضر اللون أسفله ثوب أحمر اللون ، بالإضافة إلى شال أحمر اللون وخف أصفر اللون .

ويبدو الفتى فى الصورة وقد حمل فى يده اليمنى قنينة عطر من الزجاج وفى يده اليسرى ما يشبه قطعة الصابون .

ويلاحظ اهتمام الفنان رفائيل فى العمل السابق بالتعبير عن أوصاف وملامح هذا الفتى ورسمها بواقعية شديدة معتمداً فى ذلك على التدرج اللونى والتعبير عن الظل والنور .

وعلى الرغم من خلو خلفية الصورة من الرسوم إلا أننا نجد رفائيل يعبر عن الأرض التى يقف عليها الفتى ببراعة شديدة ، بل ويظهر أيضاً ظله الذى يظهر خلفه .

ومن أعمال الرسام قسطنطين والتى تحمل توقيعه فى الألبوم السابق صورة شخصية لفتى من غلمان القصر . (لوحة رقم ١٩٠) .

ويشاهد هذا الفتى وهو يقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى قفطاناً ضيق الأردان وشالاً من الحرير المطرز يلتف حول خصره عدة مرات ، بينما يضع على رأسه غطاء رأس يتألف من طاقية مرتفعة يلتف حولها من أسفل شال أبيض بهيئة بيضاوية

الشكل، وهو يذكرنا بطراز العمامة التى يرتديها الفتى في صورة الفنان رفائيل .

ويبدو الفتى فى الصورة السابقة وهو يضع يده اليمنى على صدره بينما تظهر يده اليسرى بجانبه ، ومن المحتمل أن تكون هذه الصورة الشخصية لأحد غلمان القصر السود .

وإذا عقدنا مقارنة بين الأسلوب الفنى الذى اتبعه الفنان رفائيل فى رسمه لصورة الفتى فى العمل السابق الإشارة إليه وبين الأسلوب الذى اتبعه قسطنطين فى عمل هذه الصورة يتضح أن هناك اختلافا بين الأسلوبين ، ففى حين يشبه أسلوب الفنان رفائيل التكنيك المستخدم فى عمل اللوحات الزيتية نجد أن أسلوب قسطنطين يقترب كثيراً من أسلوب رسم الصور بالألوان المائية بالإضافة إلى اهتمامه بالتعبير عن الظل والنور بصورة أفضل .

ويلاحظ أن قسطنطين لم يهتم فى الصورة السابقة بتمثيل جسم الغلام كاملاً إذا اكتفى برسم القسم العلوى منه ، وأهمل رسم الأقدام والأرض التى يقف عليها .

ومن الصور الشخصية التى وقع عليها الرسام استراتى[١] فى نفس الألبوم صورة شخصية نصفية لفتاة . (لوحة رقم ١٩١) .

وتشاهد هذه الفتاة وهى ترتدى يلكا مطرزا عند الصدر أسفله قميص من الحرير فى حين تضع على رأسها طاقية صفراء اللون بينما ينسدل شعرها على كتفيها .

وقد اهتم استراتى فى هذه الصورة برسم ملامح وجه هذه الفتاة ، والتعبير عنها ببراعة شديدة من خلال استخدام مصدر واحد للضوء فى الصورة يأتى من الجانب الأيسر ، كما نجح أيضًا فى إضفاء مظهر اللوحات الزيتية عليها من خلال استخدامه للألوان الداكنة فى الخلفية ، وهو بذلك يقوى عمق الظل حتى يظهر الضوء على أشده .

ويضم هذا الألبوم أيضًا صورة شخصية نصفية لسيدة من الأرمن (لوحة رقم ١٩٢) تحمل توقيع الفنان مهدى .

---

(١) لم ترد أية معلومات فى المصادر أو الوثائق التى ترجع إلى هذه الفترة عن هذا الرسام .
Renda (G.), Op. Cit., P. 58 .

ويذكر تودريني[1] أن هذا الرسام هو مجدى البولونى الأصل الذى كان يقيم فى اسكدار[2]، وإذا صح هذا الافتراض فإن مجدى هذا لا بد وأن يكون قد أسلم وتسمى باسم مهدى [3]، وإن كان أسلوب وجودة الخط المستخدم فى توقيعه تجعلنا نتشكك فى ذلك .

وقد رسم مهدى صورة هذه السيدة فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدت ثوباً واسع الأردان تزدان فتحة صدره بحبات اللؤلؤ وحلية بهيئة زهرة ، وفوق هذا الثوب عباءة مثبتة عند الصدر بواسطة حليتان بهيئة الزهرة المتفتحة .

ويستلفت النظر فى الصورة السابقة أن السيدة لا تضع على رأسها غطاءً للرأس ، ويظهر شعرها المموج والمفروق فى الوسط وقد انسدل برفق على كتفيها .

وقد نجح مهدى فى رسم هذه السيدة فى لحظة توحى بالخشوع والعبادة ساعد على تأكيدها ميل الرأس إلى الأمام قليلاً واتجاه العينين إلى غرض ثابت وضم الكفين أمام الصدر .

والصورة بصفة عامة مفعمة بالواقعية ، وخاصة فى رسم الشعر والتعبير عن تموجاته والثياب والتعبير عن طياتها ، وإن خلا الوجه من التعبير عن الظل والنور بشكل قوى .

وتكمن أهمية تصاوير الألبوم السابق والذى نفذ فى عهد السلطان عبد الحميد الأول فى أنها توضح وتعكس الأساليب الفنية لمجموعة الفنانين الأجانب الذين عملوا فى فترة الربع الثالث من القرن الثانى عشر الهجرى ١٨م والذين شكلوا جماعة فنية تكونت فى محيط القصر السلطانى .

وفى خلال عهد السلطان سليم الثالث (١٢٠٤-١٢٢٢هـ/ ١٧٨٩-١٨٠٧م) بدأ الرسام قسطنطين فى إعداد ألبوم يضم مجموعة من الصور الشخصية لسلاطين آل عثمان ، وقد انتهى من هذا العمل فى عهد السلطان محمود

---

(١) Toderini, Labbé, Litterature des Turcs, Paris, 1789 P. 51 .

(٢) اسكدار : هو الاسم الذى كان يطلق على الجانب الأسيوى من مدينة استانبول .

(٣) Renda (G.), Op. Cit., P. 59 .

الثانى[1] (١٢٢٣ـ١٢٢٥هـ/ ١٨٠٨ ـ ١٨٣٩م) .

وتميزت صور هذا الألبوم برسمها داخل دوائر بيضاوية الشكل مع إضافة شريط عريض أسفلها يضم رسوماً لمناظر طبيعية تتألف من رسوم عمائر وأشجار وبحار مرسومة بأسلوب واقعى وفقًا للمفاهيم الفنية الأوربية . ومن أمثلة صور هذا الألبوم صورة شخصية للسلطان العثمانى إبراهيم الأول (١٠٥٠ـ١٠٥٩هـ / ١٦٤٠ـ١٦٤٨م) (لوحة رقم ١٩٣) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وقد ارتدى عمامة كبيرة مرتفعة وقفطاناً تزينه رسوم الأزهار وفرجيه محلاه بالفراء البنى اللون يزين صدرها حليات زخرفية من الخيوط الحريرية .

والصورة مفعمة بالواقعية من حيث التعبير عن النسب التشريحية بصورة سليمة والتعبير عن الظل والنور بشكل جيد .

ويحيط بالصورة السابقة من أعلى وأسفل سنبلتان تلتقيان فتشكلان ما يشبه الباقة التى تنتهى عند قمتها بحلية زخرفية ، كما يوجد أسفل الصورة منطقة مستطيلة رسم بها منظر طبيعى يتألف من رسوم أشجار وعمائر وأشخاص يسيرون فى مجموعات وشخص يمتطى صهوة جواد .

ومما هو جدير بالذكر أن هذا التكوين الفنى فى رسم السلاطين العثمانيين والذى ابتكره الفنان قسطنطين عند نهاية القرن ١٢هـ/١٨م ظل مستخدما حتى القرن ١٣هـ/١٩م .

ومن أمثلة ذلك صورة شخصية للسلطان أحمدالأول (لوحة رقم ١٩٤) يشاهد فيها وهو يجلس فى شرفة وتظهر أسفله العمائر التى شيدها بمدينة استانبول وأشهرها جامعه الذى يعرف باسم الجامع الأزرق والميدان الذى كانت تجرى فيه الاحتفالات (آت ميدان) ويتوسطه المسلة المصرية القديمة والمسلة ذات الدماليك والعامود المضفور ذو الحيات الثلاث .

---

(١) طبع هذا الألبوم فى لندن عام ١٨١٥ تحت اسم الألبوم الصغير . Young Albumü
Öz (T.) Osmanli, Hükümdarları Lari Resimleri Tarih Hazinesi (2) 1950, P. 57 .

صور شخصية عثمانية من عمل فنانين أجانب مرسومة بالألوان الزيتية :

وصلنا من أعمال الفنانين الأجانب الذين عملوا فى مرسم القصر خلال فترة الربع الأخير من القرن ١٢هـ/١٨م ومطلع القرن ١٣هـ/١٩م مجموعة من الصور الشخصية المرسومة بالألوان الزيتية .

وتكشف هذه الأعمال الفنية عن ازدياد التأثيرات والأساليب الفنية الأوربية إذ يلاحظ أن معظمها يدور فى دائرة المفاهيم الفنية الغربية ولا تتضح فيها الخصائص الفنية لتصاوير المنمنمات .

ومن أمثلة هذه الصورة صورة شخصية للسلطان سليم الثالث تنسب إلى الرسام رفائيل . (لوحة رقم ١٩٥) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس داخل إحدى قاعات القصر وقد ارتدى عمامة كبيرة تتألف من طاقية حمراء مرتفعة تشبه الطربوش وشال أبيض اللون يلتف حولها من أسفل بهيئة بيضاوية ، وقفطاناً من الحرير يزدان بخطوط صفراء وزرقاء اللون (مقلم) وعباءة حمراء اللون وشالاً من الحرير يشده علي وسطه بينما يضع على كتفيه قطعة من فراء حيوان السمور .

ويبدو السلطان فى الصورة وقد اتكأ بيده اليسرى على وسادة مغطاة بكسوة من القماش الأزرق اللون والمطرز بخيوط الحرير والذهب فى حين يمسك فى يده اليمنى بمسبحة ذات حبات من الأحجار الكريمة ويضع فى الإصبع الخنصر بنفس اليد خاتم له فص كبير من الأحجار الكريمة .

وقد اهتم الرسام رفائيل فى هذه الصورة برسم أدق التفاصيل ليس فقط فى صورة السلطان ، بل وفى الخلفية التى تظهر وراءه من أقمشة مطرزة بأشكال لوزية متماسة تحصر بداخلها رسوم الأزهار ويتخللها طغراء السلطان وتاريخ ١٢١٨هـ ورسم لهلال بداخله نجم ذا ثمانية أطراف ، ومن المعروف أن هذا النجم قد استخدم فى العلم السلطانى مضافا إلى الهلال وذلك فى زمن السلطان سليم الثالث (١٢٠٣-١٢٢٢هـ/ ١٧٨٩-١٨٠٧م) ، بالإضافة إلى رسمه لدولاب حائطى على يسار السلطان موضوع فيه داخل أرفف بعض متعلقاته من كتب وكرة فلكية

وساعة كبيرة ومجموعة من علب المصاحف وشمسية ، وأيضاً ساعة جيب تظهر على يمين السلطان .

ويتضح فى الصورة السابقة الواقعية الشديدة فى رسم السلطان والتعبير عن أوصافه وملامحه ونسبه التشريحية بصورة سليمة ، وكذلك الواقعية الشديدة فى رسم الثياب وكافة تفاصيل الصورة من أقمشة ووسائد وتحف وأدوات .

وليس هناك شك فى أن الرسام رفائيل كان موفقاً إلى حد كبير فى العمل الفنى السابق فى التعبير عن الظل والنور والبعد الثالث والمنظور بحيث بدت صورته للسلطان سليم الثالث ، وكأنها صورة فوتوغرافية . ومما أضفى نوعاً من الحيوية على الصورة السابقة وأكسبها قدراً من التعبير عن الأحاسيس والمشاعر ،وضعة السلطان والطريقة التى يمسك بها المسبحة ، ونظراته التى توحى بالتأمل والتفكر والتعبد .

ومن أمثلة هذه الصور أيضاً صورة زيتية شخصية لنفس السلطان السابق يظهر فيها كفارس على صهوة جواده . (لوحة رقم ١٩٦) ربما تمثله فى إحدى نزهاته خارج مدينة استانبول .

ويشاهد السلطان سليم الثالث فى الصورة وهو يرتدى عمامة وثياباً تشبه تماماً طراز عمامته وثيابه فى صورته الشخصية السابقة بينما يظهر خلفه أحد مرافقيه من رجال القصر .

وتبدو خلفية الصورة بهيئة منظر طبيعى تتخلله رسوم تلال واشجار . ومما يستلفت النظر فى هذه الصورة أن الفنان الذى قام برسمها والذى ربما يكون رفائيل أو أحد تلاميذه قد اقتبس بعض الأساليب الفنية التصويرية العثمانية فى بعض تفاصيل الصورة مثل وضعة السلطان على الجواد والطريقة التى يمسك بها عنانه ، وحركة ركض الجواد المتمثلة فى رفع القدم اليسرى الأمامية .

وبصفة عامة يسود هذا العمل الفنى الواقعية الشديدة سواء فى رسم السلطان أو الجواد وسرجه الذى رسمت زخارفه بدقة مفرطة ، وفى تمثيل السماء بلون أزرق يميل إلى اللون الأبيض عند نقطة التقائها بالأرض وهو ما يعبر عنه بالمنظور الجوى .

ومن الصور الزيتية التى تنسب للفنانين الأوروبيين فى هذه الفترة صورة تمثل السلطان سليم الثالث وهو يشهد أحد الاحتفالات أمام مدخل قصر طوبقابى (لوحة رقم ١٩٧) .

ويشاهد السلطان فى وسط الصورة وهو يجلس على عرش ضخم مذهب[١] موضوع على سجاجيد خضراء اللون كانت تفرش على الأرض أثناء الاحتفالات السلطانية .

ويرتدى السلطان سليم الثالث فى الصورة السابقة عمامة بيضاء اللون ترتفع باستدارة وتزدان قمتها بمجموعة من الريش الأبيض مثبتة بواسطة حلية معدنية مرصعة بالأحجار الكريمة وفرجيه حمراء اللون محلاة بفراء بنى اللون .

ويقف على يسار السلطان وخلفه مجموعة من الغلمان والأغوات البيض والسود القائمين على الخدمة فى القصر بالإضافة إلى بعض ضباط الانكشارية ، فى حين يقف على يمينه الصدر الأعظم قوجه يوسف[٢] وكبار رجال الدولة وهم يرفعون أيديهم بالدعاء للسلطان .

وقد اهتم الفنان فى العمل الفنى السابق بالتعبير عن الظل والنور والبعد الثالث واستخدام المنظور فى رسم العمارة بالإضافة إلى اهتمامه برسم كافة التفاصيل المعمارية للقاعة التى يجلس فيها السلطان من عقود موتورة وأعمدة ذات قواعد مرتفعة فضلاً عن الزخارف الرخامية والكتابية وأشكال وزخارف الكسوة الخزفية التى تزين جانبى المدخل .

والصورة بصفة عامة مفعمة بالواقعية وبها توازن واضح فى توزيع الأشخاص على الرغم من كثرة عددهم واعتمد الفنان فيها على تصوير الأحاسيس بالحركة الجسمية والإشارة بالأيدى ، ونجح فى جذب انتباه المشاهد إلى السلطان الذى يتوسط الصورة .

---

(١) سبق أن شاهدنا السلطان سليم الثالث يجلس على هذا العرش فى ثياب ووضعة تتشابه مع الثياب والوضعة التى يظهر بها هنا وذلك فى صورته بالألبوم الذى تحتفظ به مكتبة متحف طوبقابى تحت رقم 3109 راجع لوحة رقم ١٧٥ .

(٢) عين قوجه يوسف فى منصب الصدارة العظمى فى عهد السلطان عبد الحميد الأول واستمر فى الصدارة فى عهد السلطان سليم الثالث .

ولم تقتصر هذه المجموعة من الصور الزيتية على صور السلاطين العثمانيين بل ضمت أيضاً بعض الصورلكبار رجال الدولة من صدور عظام ووزراء وغيرهم .

ومن أمثلة ذلك صورة تمثل الصدر الأعظم قوجه يوسف وهو يستقبل سفارة فرنسية . (لوحة رقم ١٩٨) .

ويشاهد قوجه يوسف باشا فى هذه الصورة وهو يجلس فى قاعة كبيرة ذات نوافذ زجاجية كبيرة وقد اتكأ على وسادة مكسوة بقماش من الحرير الأصفر اللون ـ وارتدى غطاء رأس مخروطى الشكل له حاشية سوداء وجبة زرقاء اللون محلاة بالفراء .

وتدل ملامح وجه قوجه يوسف باشا وخاصة التجاعيد التى تظهر حول عينيه وجبهته ، وكذلك شاربه ولحيته اللتان يغلب عليهما البياض على تقدمه فى العمر فى الوقت الذى رسمت له فيه هذه الصورة .

ويظهر فى الجانب الأيسر من الصورة أعضاء السفارة الفرنسية بزيهم وأغطية رءوسهم المعروفة ، وقد أحاط بهم كبار رجال الدولة بقفاطينهم الواسعة الأردان وأغطية رءوسهم المرتفعة والتى تشبه القاووق بالإضافة إلى بعض موظفى القصر .

ويشاهد رئيس هذه السفارة وهو يجلس على مقعد خشبى صغير فى مواجهة الصدر الأعظم وقد رفع يده اليمنى فى حركة تعبر عما يدور بينهما من نقاش .

والصورة بصفة عامة مفعمة بالواقعية فى كافة تفاصيلها وألوانها وتدل على براعة الفنان فى التعبير عن الظل والنور والبعد الثالث والمنظور .

وفى بداية القرن ١٣هـ/١٩م ازدادت التأثيرات الأوربية وضوحًا فى التصوير العثمانى ونلمح ذلك من خلال بعض الأعمال الفنية التى يعود تاريخها إلى عهد السلطان العثمانى محمود الثانى (١٢٢٣ـ١٢٥٥هـ/ ١٨٠٨ ـ١٨٣٩م) . ومن أمثلة هذه الأعمال الفنية صورة زيتية للسلطان محمود الثانى وهو يقوم بنزهة على ساحل البسفور (لوحة رقم ١٩٩) .

ويشاهد السلطان فى الصورة وهو يمتطى صهوة جواده ويلوى عنانه جهة اليمين وخلفه أحد رجال القصر من حرسه الخاص ، وقد ارتدى عمامة وثيابًا تذكرنا إلى حد

كبير بتلك التى يرتديها السلطان سليم الثالث فى صورته الشخصية التى رسم فيها كفارس[1] ، مما يجعلنا نرجح أن تكون الصورتان من عمل فنان واحد .

وقد اهتم الرسام فى الصورة السابقة بالتعبير عن ملامح وأوصاف السلطان محمود الثانى ، والتى أهم ما يميزها العيون الجاحظة والأنف الطويل المستقيم واللحية السوداء المشذبة .

ويستلفت النظر فى هذا العمل الفنى نجاح الفنان فى إضفاء طابع الحيوية والتعبيرية على الموضوع من خلال رسم السلطان لحظة قيامه بلوى عنان الجواد جهة اليمين .

ويظهر ذلك بوضوح فى حركة أرجل الجواد واتجاه رأسه والتعبير الذى يسود نظراته وتطاير ثياب السلطان إلى الخلف بالإضافة إلى حالة الترقب والمتابعة التى سيطرت على مرافقه الذى يسير خلفه . ولقد حرص الفنان على تحقيق الواقعية فى هذا العمل الفنى سواء فى رسم السلطان وثيابه أو فى رسم الجواد وسرجه وما يحويه من زخارف مطرزة .

ومن الأعمال الفنية فى مجال الصور الشخصية والتى ترجع إلى فترة متأخرة من حكم السلطان محمود الثانى صورة مرسومة بالألوان الزيتية تمثل هذا السلطان العثمانى[2] وهو يرتدى الزى الأوروبى ونعنى به السترة والبانطالون [3] . (لوحة رقم ٢٠٠) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس على كرسى فوتيل من الخشب المحفور المذهب طراز « لويس السادس عشر »[4] فى شرفة من شرفات القصر التى تطل

---

(١) راجع لوحة رقم ١٩٦ .

(٢) محفوظة فى متحف طوبقابى سراى ـ قاعة الصور الشخصية ـ رقم سجل 17/123 .

(٣) كان السلطان محمود الثانى من أعظم سلاطين بنى عثمان ولقب بالسلطان محمود العادلى وكان ميالاً إلى الترقى وهو أول من لبس الطربوش واكتسى بالكسوة الحاضرة السترة والبانطلون . دولة بنى عثمان ، مؤلف مجهول ص ١٣٠ ، ١٣١ .

(٤) قام بتصميم هذا الكرسى المصمم النجار جورج جاكوب فى الفترة من ١٧٨٠ ـ ١٧٩٠م .

على البوسفور ، وقد أمسك في يده اليسرى بمرسوم يحمل طغرائه بينما يرفع يده اليسرى إلى أعلى مشيراً بإصبع السبابة إلىٰ مدينة استانبول .

ويستلفت النظر في الصورة كما سبق الإشارة ارتداء السلطان لطربوش أحمر اللون[1] بدلاً من العمامة وبانطالون وسترة من الحرير تزدان بزخارف نباتية مطرزة ذات طابع أوربي ، وعباءة خضراء اللون بالإضافة إلى قلادة تتدلى على صدره مثبت فيها نوط من المعدن .

وقد اهتم الرسام في هذه الصورة بإظهار التفاصيل الدقيقة مثل الحاجز الخشبي للشرفة والمنضدة والكتاب الموضوع عليها والستارة المنحسرة ومياه البوسفور وجزء من ميدان السلطان أحمد يظهر فيه جامعه وقسم من حديقة استانبول .

ويلاحظ أن الرسام قد راعى في هذه الصورة توزيع الضوء توزيعًا سليما حيث يأتي مصدره من مصدر واحد من الشرفة خلف الستارة لينعكس على السلطان وبقية أجزاء الصورة ، كما أنه كان موفقاً بدرجة كبيرة في استخدام الظلال والتدرج اللوني للتعبير عن طيات الثياب والستارة وملامح وجه السلطان ، والصورة بصفة عامة مفعمة بالواقعية وتبدو وكأنها صورة فوتوغرافية للسلطان محمود الثاني .

وقد استمر هذا الاتجاه في رسم الصور الشخصية بالألوان الزيتية وفقًا للأساليب والمفاهيم الفنية الأوروبية حتى فترة متأخرة من القرن ١٣هـ/ ١٩م ومن أمثلة هذه الصور صورة شخصية نصفية مرسومة داخل دائرة للسلطان العثماني مراد الخامس[2] من عمل فنان يدعى افياسوفسكي ـ Aviasovski . ويشاهد السلطان في هذا

---

(١) جعل السلطان محمود الثاني الطربوش لباسا رسميا لجميع طوائف الدولة والغى لبس العمامة ويشير في هذا الإجراء إلى رغبته في عدم التفرقة بين رعاياه بسبب ديانتهم . الدقن (السيد محمد) ، المرجع السابق ص٩٨ .

(٢) السلطان مراد الخامس هو ابن السلطان عبد المجيد ، جلس على العرش سنة ١٢٩٣هـ ويوم جلوسه ظهرت عليه علامات الاختلال وشرع في تداويه وكتم الوزراء ورجال القصر أمره مدة ولكنه شاع أخيراً ولم يعد في الإمكان كتمانه فاجتمع رجال الدولة في القصر وقرروا خلعه وإجلاس السلطان عبد الحميد الثاني بعد حصولهم على فتوى من شيخ الإسلام تقضي بذلك وكانت مدة سلطنته ثلاثة أشهر وثلاثة أيام. دولة بني عثمان ، مؤلف مجهول ص١٤٠ .

العمل وهو يرتدى الزى الأوربى السترة والبانطلون ويضع على رأسه طربوشًا أحمر اللون يزين مقدمته ريشة بيضاء طويلة مثبتة بحلية معدنية مرصعة بالأحجار الكريمة ـ ويتشح بوشاح أزرق اللون ونوطين بهيئة نجمية الشكل . (لوحة رقم ٢٠١) .

وتخلو خلفية الصورة من الرسوم وهى ذات لون أزرق تركوازى ، ويؤطر الصورة إطار دائرى أصفر اللون كتب فيه فى أسفل الصورة ما نصه :

. MUARAD V 1876 - Aviasovski

كما يحتفظ متحف طوبقابى سراى بصورة زيتية للسلطان عبد الحميد الثانى (١٢٩٣ـ١٣٢٦هـ/ ١٨٧٦ ـ ١٩٠٨م) (لوحة رقم ٢٠٢) .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يرتدى الزى الأوربى ويحمل فى يده اليسرى خريطة ويتكيء على سيف له مقبض مرصع بالجواهر والأحجار الكريمة .

ويتشابه الأسلوب الفنى المستخدم فى رسم هذه الصورة مع الأسلوب الفنى المستخدم من قبل فى عمل صورة السلطان محمود الثانى، مما يجعلنا نرجح أن يكونا من عمل رسام واحد .

ومن الجدير بالذكر أن استخدام الألوان الزيتية فى رسم الصور الشخصية العثمانية وفقًا للأساليب والمفاهيم الفنية الأوربية لم يكن قاصراً على سلاطين فترة القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين / ١٨ ـ ١٩م بل شمل سلسلة سلاطين آل عثمان السابقين .

ومن أمثلة هذه الصور الزيتية مجموعة من الصور الشخصية النصفية تضم من بينها صورة للسلطان بايزيد الأول (لوحة رقم ٢٠٣) وصورة للسلطان مراد الثانى (لوحة رقم ٢٠٤) والسلطان سليم الأول (لوحة رقم ٢٠٥) .

والملفت للنظر فى هذه المجموعة من الصور تأثر الرسام الذى قام برسمها فى بعض الأمثلة بالأساليب الفنية التى عرفت فى مدارس التصوير فى الهند إلى جانب اعتماده بصفة أساسية على القواعد والمفاهيم الفنية الأوربية وبصفة خاصة فى التعبير عن الظل والنور .

ومن المحتمل أن يكون هذا الرسام الأوربى قد عمل فترة فى بلاد الهند قبل أن ينتقل للعمل فى مدينة استانبول .

وتظهر تأثيرات مدرسة التصوير الهندى بوضوح فى الصورة الشخصية التى تمثل السلطان سليم الأول حيث طبعها الفنان بطابع هندى واضح وخاصة فى ملامح السلطان وثيابه وزينته .

صور عثمانية من عمل فنانين أجانب تمثل بعض موظفى الدولة من العسكريين والمدنيين :

تحتفظ بعض المكتبات والمتاحف الأوربية بمجموعة من الألبومات تشتمل على عدد كبير من الصور التى تمثل بعض رجال الدولة العثمانية وموظفيها من المدنيين والعسكريين بالإضافة إلى بعض صور لسيدات من المجتمع التركى .

وقد قام برسم أغلب هذه الصور مجموعة من الفنانين الأوربيين فى مدينة استانبول، يدلنا على ذلك أسلوبها الفنى إلى جانب اشتمالها على كتابات باللغة الفرنسية أو اللاتينية أو الألمانية ، إما أعلى الصورة أو أسفلها أو فى الصفحة المقابلة للصفحة التى تشتمل على الصورة .

والراجح أن تكون هذه المجموعة من صور الألبومات قد صورت من أجل بيعها لزوار مدينة استانبول من الأجانب للاحتفاظ بها عند عودتهم إلى أوطانهم ، ولتذكرهم بالأوقات التى أمضوها فى هذه المدينة والمشاهدات التى شاهدوها فيها .

وتشبه هذه الصور فى أسلوب رسمها أسلوب رسم الصور الشخصية وإن كانت لا تمثل فى كثير من الأحيان شخصية بعينها ، وتكمن أهمية صور هذه الألبومات فى ناحيتين :ـ

أولاً : إنها تدلنا على أساليب الفنانين الأوربيين فى استانبول خلال فترة القرن ١٢هـ/ ١٨م والتى توضح عند مقارنتها بأساليب الفنانين المحليين مقدار التأثير المتبادل بينهما .

ثانياً : إنها تمكننا من التعرف على أوصاف وملامح وأزياء رجال الدولة العثمانية

وموظفيها وخاصة العاملين فى القصور السلطانية بصورة دقيقة .

ومن أمثلة هذه الصور صورة تمثل الجربجي[1] (لوحة رقم ٢٠٦) ، ويشاهد هذا الضابط الانكشارى وهو يرتدى قلنسوة مذهبة الحاشية عليها مجموعة من الريش (شكل رقم ٥٠) حمراء اللون أسفلها قفطان أزرق اللون وخف أصفر اللون .

وقد رسم مصور الألبوم هذا الضابط الانكشارى وهو يقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقدوضع يده اليمنى عند خصره فى حين يسند بيده اليسرى الجانب الأيسر من جبته المشقوقة من الأمام .

ويتضح فى الصورة اهتمام المصور برسم ملامح وجه هذا الضابط الانكشارى والتعبير عن ثيابه بصورة واقعية ، إذ تتطابق تماما مع ما ورد عن أزياء أصحاب هذه الوظيفة عند المؤرخين ، مما يؤكد حرص مصورى هذا النوع من الألبومات على أن تكون صورهم صادقة ومعبرة عن النموذج المراد تمثيله على الرغم من البساطة التى تسودها سواء فى الخطوط أو الألوان وخلو الخلفية من الرسوم .

ومن أمثلة صور هذه الألبومات التى اهتمت بتوضيح صور رجال الجيش العثمانى صورة تمثل فارسى سباهى[2] (لوحة رقم ٢٠٧) .

ويشاهد هذا الفارس فى الصورة وقد رسم من الجانب وهو يحمل كامل عدته

---

(١) جربجى : تركية من الأصل الفارسى (شور) بمعنى لذيذ وملح و (با) بمعنى الطعام المطهو من الفهلويه Pak بمعنى الطبخ ، وقدعربت هذه الكلمة قديما بصيغة باج بهمز وبغير همز ، وجمعت على أبواج ، والشوربا فى الفارسية هى المرق ليس بينها وبين شرب العربيه أى صلة .
والجورباجى أو الجوربه جى : ضابط انكشارى ، يقول سامى بك إنه يعادل اليوزباشى ، وأنه كان يشرف على مرجل المرق فى المعسكر ، وكان يعرف فى التركية أحياناً باسم (ياياباشى) أو باسم (سربيادكان) والكلمة الأولى تركية والأخرى فارسية وهما بمعنى واحد هو : رئيس المشاة ، وربما قيل للجربجى (سوباشى)، وقد كان للجربجى حصان وأمّازيّه عبارة عن جبة من الجوخ الأحمر لها كمان وسروال أحمر وخف أصفر وقلنسوة مذهبة الحاشية عليها ريشة ، ويشرف الجربجى على كل أمور الكتيبة . راجع سليمان (أحمد السعيد) ، المرجع السابق ص٦٦ ، ٦٧ .

(٢) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن البوم تحت رقم (8603) صفحة رقم ٧٦ لم يسبق نشرها . (تفضلت المكتبة بارسالها إلينا) .

الحربية من قوس ودرقة وسيف ومقمعة .

وقد وفق الفنان الذى قام برسم الصورة السابقة فى تزويدنا بصورة واضحة عن زى وعدة هذا النوع من الفرسان فى القرن ١٢هـ/١٨م ، وفى إضفاء طابع الاستعداد والتأهب المصحوب بالقوة على هذا الفارس من خلال نظرته إلى غرض ثابت وإحكام قبضته على درقته ومقمعته ؛ وقد ساعد على وضوح هذا الطابع رسم الفارس من الجانب .

كما اشتملت بعض هذه الألبومات على صور تمثل بعض موظفى القصر السلطانى فى فترة القرن ١٢هـ/١٨م ، ومن أمثلة هذه الصور صورة[١] تمثل القابجي أو القبجى[٢] . (لوحة ٢٠٨) .

ويشاهد هذا الحارس في الصورة وهو يمسك بين يديه عصا طويلة تشبه الهراوة ، وقد ارتدى عمامة مرتفعة ، وقفطاناً واسع الأردان يزدان برسوم زهور كبيرة منثورة فى عرض الثوب ، وخفًا أصفر اللون . وعى الرغم من البساطة التى تسود أسلوب رسم هذه الصورة شأنها فى ذلك شأن غيرها من صور هذا الألبوم إلا أنها معبرة تمامًا عن طبيعة وظيفة هذا الموظف المتمثلة فى حراسة مدخل الديوان بالقصر .

وقد أمكن للفنان التعبير عن ذلك من خلال ملامح وجهه ونظرته التى تدل على الترقب والانتباه وشاربه البهلوانى الشكل ولحيته السوداء المشذبة والطريقة التى يمسك بها عصاه .

وتتشابه الصورة السابقة مع أخرى[٣] (لوحة رقم ٢٠٩) تمثل القابجي تبدو

(٢) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن البوم تحت رقم (8562) صفحة رقم ٣٢ لم يسبق نشرها . (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

(٣) القابجي أو القبجى : من الكلمة التركية (قابى) أى الباب ألحقت بها جى آداة النسب إلى الصنعة فالقابجى هو البواب يحرس باب الإيوان الحكومى ويفتحه ويغلقه ويستقبل الأتيين إلى الديوان فى القصر السلطانى باستانبول .

راجع : سليمان (أحمد السعيد) المرجع السابق ص ١٦٢ .

(٣) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن البوم تحت رقم (8574) صفحة رقم ٣٧ لم يسبق نشرها (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

وكأنها نسخة منها مما يدل على أن مصورها قد قام بنسخها من الألبوم السابق ، وإن كان قد أحدث بها بعض التعديلات ، وخاصة فى زخارف الجبة والتى تبدو فى الصورة الأخيرة أكثر تحويراً وأقرب إلى العناصر النباتية المجردة .

ومن أمثلة هذه الصور أيضاً صورة[1] تمثل البكجى[2] أى رئيس الحرس (لوحة رقم ٢١٠) .

ويشاهد رئيس الحرس فى هذه الصورة وقد ارتدى غطاء رأس مخروطى الشكل ، وجبة بدون أردان أسفلها قفطان بالإضافة إلى خف أصفر اللون .

ولقد وفق الفنان فى التعبير عن طبيعة وظيفة هذا الرجل وذلك من خلال الوضعة التى يقف فيها وحركة يديه التى تدل على قيامه بإصدار الأوامر والتوجيهات للحراس للقيام بواجباتهم .

ويضم ألبوم آخر يرجع إلى نفس الفترة صورة[3] تمثل استانبول أفنديسى[4] أى قاضى إستانبول . (لوحة رقم ٢١١) .

ويشاهد هذا القاضى وهو يقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة واسعة كبيرة « مقلة » تتألف من شال أبيض اللون وطاقية مضلعة حمراء اللون محلاة بالفراء تزينها خطوط طولية متعرجة وقفطان بالإضافة إلى خف أصفر اللون .

---

(١) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن ألبوم تحت رقم (8574) صفحة رقم (٢٤٣) لم يسبق نشرها (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

(٢) البكجى : فى التركية بكجى بالباء والجيم المشربتين وهى تعنى الحارس وفى المعرب والدخيل للمدنى ... باش البكجية وهو رئيس الحرس ... ورقة ٢٨٩ .
راجع سليمان (أحمد السعيد) المرجع السابق ص٤٣ .

(٣) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن ألبوم تحت رقم (8574) صفحة رقم ٣٧ لم يسبق نشرها (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

(٤) أفندى : من الكلمة اليونانية العامية (أفندى يس) دخلت فى اللغة التركية الأناضولية فى وقت مبكر واستعملها الترك فى القرن الثالث عشر الميلادى ، وكثر استعمالها بعد ذلك فى العهد العثمانى ، وكان يقال لقاضى إستانبول « إستانبول افنديسى » أى أفندى إستانبول راجع سليمان (أحمد السعيد) المرجع السابق ص١٠ ، ٢١ .

وقد وفق الفنان فى التعبير عن أوصاف وملامح هذا القاضى وخاصة عيناه اللوزية الشكل ، ولحيته المشذبة ، وشاربه الشاهينى الشكل ، فضلاً عن ثيابه وخاصة غطاء رأسه الذى يشبه أغطية رءوس العلماء ورجال الدين والأدب .

وتتشابه الصورة السابقة مع أخرى[١] تمثل نفس الموضوع (لوحة رقم ٢١٢) وذلك من حيث غطاء الرأس الذى يرتديه القاضى وطريقة التعبير عن حركة الأيدى ، وإن اختلفت عنها من حيث ملامح الوجه ووضعة القاضى وثيابه والذى يبدو فى الصورة الأخيرة أكبر سنا من القاضى فى الصورة الأولى الذى يبدو فى سن الشباب .

ومن بين تصاوير هذه الألبومات صورة[٢] تمثل « قابى قول »[٣] أى كبير الحرس السلطانى الانكشارى . (لوحة رقم ٢١٣) .

ويشاهد كبير الحرس السلطانى وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد أرتدى غطاء رأس من الفراء مزين بالريش ، وفرجيه مبطنة بالفراء ، وقفطاناً ضيق الأكمام بالإضافة إلى حزام عريض يزدان بأشرطة زجزاجية .

ويبدو كبير الحرس السلطانى فى الصورة وهو يحمل فى يده اليسرى منديلاً فى حين يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً .

ويستلفت النظر فى هذه الصورة تشابه ملامح وجه كبير الحرس السلطانى وملامح وجه قاضى استانبول فى الصورة التى سبق الإشارة إليها .

وتذكرنا صورة كبير الحرس السلطانى بصورة أخرى[٤] تمثل نفس الموضوع

---

(١) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن البوم تحت رقم (8562) صفحة رقم ٢٣٢ لم يسبق نشرها (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

(٢) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن البوم تحت رقم (8563) صفحة رقم ١٩٢ (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

(٣) قابى قول : من الكلمتين التركيتين قابى بمعنى الباب وقول بمعنى العبد أى عبيد الباب ، والمراد بالباب السلطان أى قصره ومقامه ، وكان هذا التركيب الإضافى يطلق على الحرس السلطانى وعلى الانكشارية . راجع سليمان (أحمد السعيد) المرجع السابق ص ١٦٥ .

(٤) تحتفظ مكتبة فيينا الوطنية بهذه الصورة ضمن البوم تحت رقم (8564) صفحة رقم ١٥٣ لم يسبق نشرها (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

(لوحة رقم ٢١٤) ، وإن اختلفت عنها اختلافاً جوهرياً من حيث التكوين والأسلوب الفنى ، إذ يشاهد كبير الحرس فيها وهو يجلس الجلسة الشرقية على سجادة فى وضعة ثلاثية الأرباع وخلفه وسادة وقد ارتدى عمامة لها شال مقلم تنتهى بعذبة ومزينة بالريش ، وقفطاناً ضيق الأكمام .

ويستلفت النظر فى الصورة رسم الفنان لكبير الحرس السلطانى وهو يحمل فى يده اليسرى كأساً وأمامه طبق مملوء بالثمار فى حين يضع فى حزامه خنجراً وسيفاً مقوس الطرف .

وعلى الرغم من محاولة الفنان فى هذا العمل الفنى استخدام الظلال والتعبير عن الظل والنور إلا أن الصورة بصفة عامة تغلب عليها الأساليب الشرقية أكثر من الأساليب الأوربية ، وتظهر تأثر هذا الفنان بالتكوين الفنى المستخدم فى رسم صور سلاطين آل عثمان الشخصية فى مجموعة مخطوطات الشمايل والسلسلة نامة .

ويمكننا القول بأن مجموعة الألبومات التى تحتفظ بها مكتبة فيينا الوطنية تعتبر من أهم وأكبر المجموعات فى العالم والتى تضم صوراً ورسوماً توضح هيئات رجال الدولة العثمانية وموظفيها من المدنيين والعسكريين .

كما تتميز صور هذه المجموعة بتنوعها وتميز أسلوبها الفنى على الرغم من بساطته . كما يحتفظ المتحف البريطانى بلندن بعدد آخر من الألبومات التى تضم مجموعة من الصور تنتمى فى أسلوبها الفنى إلى أسلوب القرن ١٢هـ/١٨م والذى تتضح فيه الروح الفنية الأوربية .

ومن بين هذه الألبومات ألبوم يعرف باسم (الملابس التركية ـ Costumes Turks) وهو يشتمل على مجموعة من الصور توضح هيئات وأزياء الرجال والسيدات الأتراك .

ومن أمثلة صور هذا الألبوم صورة[١] تمثل أحد الباشوات الأتراك (لوحة رقم ٢١٥) .

---

(١) تحتفظ مكتبة المتحف البريطانى بهذه الصورة ضمن البوم تحت رقم (43429) لم يسبق نشرها (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

ويشاهد الباشا التركى فى الصورة وهو يقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى عمامة تنتمى فى طرازها إلى طراز عمائم القرن ١٢ هـ/١٨م إذ تتألف من طاقية مرتفعة مضلعة تشبه الطربوش يلتف حولها من أسفل شال بهيئة بيضاوية ، بالإضافة إلى الجبة والقفطان والشال والسروال والخف .

ويلاحظ أن هذا الباشا يظهر فى الصورة وهو يحمل خنجراً يضعه فى الشال العريض الذى يتمنطق به .

وقد وفق الفنان فى هذا العمل الفنى فى التعبير عن أوصاف وملامح هذا الباشا التركى وخاصة عيناه اللوزية الشكل ، وأنفه الطويل المستقيم وشاربه البهلوانى بالإضافة إلى غطاء رأسه وثيابه.

ومن صور هذه الألبومات المحفوظة بالمتحف البريطانى صورة لسيدة تركية بملابس الخروج [١]. (لوحة رقم ٢١٦) .

وتشاهد هذه السيدة فى الصورة وهى تقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدت جبة طويلة الأكمام أشبه بالبالطو الأوربى وطرحة بيضاء من الحرير تلتف حول الرأس وتغطى الصدر بالإضافة إلى الخمار . وقد اهتم الفنان فى الصورة بالتعبير عن أوصاف وملامح هذه السيدة التركية كما رسمها وهى تهم بالسير وقد أمسكت بيدها اليسرى فتحة الجبة حتى لا تكشف عن ملابسها الداخلية أثناء المشى .

ومن خلال الأسلوب الفنى الذى نفذت به هذه الصورة والصورة التى تسبقها والذى اعتمد فيه الفنان على إظهار الظلال ومراعاة التجسيم والبعد الثالث يتضح لنا أن هذا الفنان أوربى الهوية ، ومن المحتمل أن يكون من الفنانين الفرنسيين الذين عملوا فى محيط السراى العثمانى فى فترة القرن ١٢هـ/١٨م . ومن صور الألبومات التى ترجع إلى فترة بداية القرن ١٣هـ/١٩م والتى تمثل موضوعات توضح هيئات وأزياء الأشخاص القائمين على الخدمة فى القصور السلطانية صورة تمثل « القيزلار أغاسى »

---

(١) تحتفظ مكتبة المتحف البريطانى بهذه الصورة ضمن البوم تحت رقم (43383) لم يسبق نشرها (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

أى أغا البنات[1] (وحة رقم ٢١٧) .

ويشاهد هذا الأغا فى الصورة وقد ارتدى عمامة بيضاء مرتفعة (شكل رقم ٥١) وفرجيه محلاة بالفراء وقفطاناً طويل الاكمام وخفاً أصفر اللون بالإضافة إلى خنجر له مقبض مرصع بالأحجار الكريمة يضعه فى الشال الذى يتمنطق به .

وقد وفق الفنان فى التعبير عن أوصاف وملامح وثياب هذا الأغا وخاصة لون بشرته الأسود ووجهه الحليق .

ومن أمثلة هذه الصور أيضًا صورة تمثل « أغا الاقزام »[2] (لوحة رقم ٢١٨) ويلاحظ أن هذا الأغا الذى يظهر فى الصورة وهو يضع يديه متشابكة أمام صدره يرتدى ثياباً تشبه إلى حد كبير ثياب أغا البنات فى الصورة السابقة (شكل رقم ٥٢) .

وقد اهتم الفنان فى صورة أغا الأقزام بإبراز قصره الشديد ورأسه الضخم غير المتناسب مع الجسم بالإضافة إلى وجهه الحليق .

وصورة ثالثة تمثل البستانجى باشى أى كبير البستانيين [3]. (لوحة رقم ٢١٩) .

ويشاهد كبير البستانيين فى الصورة وهو يرتدى زيه الخاص الذى يتألف من غطاء رأس أحمر اللون له طرف طويل منتفخ جهة اليسار (شكل رقم ٥٣) وقفطان يزدان بزخارف نباتية دقيقة وحذاء له رقبة طويلة « بوت » .

ويحمل كبير البستانيين سيفًا مقوسًا فى جانبه الأيسر بينما يمسك فى يده اليسرى عصا طويلة .

---

(١) قزلاراغا : أصلها فى التركية قزلار أى : أغا البنات ، وكان هذا الأغا من الخصيان السود وتكمن أهميته فى الإشراف على الخدمة فى أجنحة الحريم فى القصور السلطانية . راجع سليمان (أحمد السعيد) المرجع السابق ص١٦٨ .

(٢) كانت توجد مجموعة من الأقزام فى القصر السلطانى للقيام ببعض الألعاب فى الاحتفالات السلطانية وكثيراً ما كنا نشاهدهم فى صور المخطوطات العثمانية وبصفة خاصة كتب الاحتفالات وهم داخل القصور فى حضرة السلاطين . Binney (E.), Op. Cit., pL., 44 .

(٣) بستانجى : تعنى فى التركية البستانى وبستانجى باشى تعنى كبير البستانيين .

وقد وفق الفنان فى التعبير عن أوصاف وثياب كبير البستانيين وهى تذكرنا بهيئته التى تشاهد فى صور المخطوطات العثمانية المعاصرة .

وينم الأسلوب الفنى الذى اتبع فى رسم الصور الثلاث السابقة عن فرشاة فنان أوربى؛ إذ تتجلى فيها العناية برسم الظلال والتعبير عن البعد الثالث ومراعاة النسب التشريحية السليمية .

أما بالنسبة للصور الشخصية الخاصة بسيدات القصر العثمانى فقد سبق وأن أشرنا إلى قلة صور السيدات فى التصوير العثمانى بصفة عامة منذ أدواره الأولى فى مطلع القرن ٩هـ/١٥م وحتى نهاية القرن ١١هـ/١٧م .

وينطبق هذا الأمر كذلك على الصور التى تخص سيدات القصر والتى تعتبر نادرة تماما فى التصوير العثمانى مثلها فى ذلك مثل ندرة المعلومات التى تخص أمهات وزوجات وبنات السلاطين فى التواريخ العثمانية .

ولا تتناسب هذه القلة المقصودة والمكانة التى حازتها النساء فى الإمبراطورية العثمانية منذ عهد السلطان سليمان القانونى وعلى وجه الخصوص «والدة سلطانة»[(١)] التى سيطرت على مقاليد الأمور فى القصر .

ويرجع السبب الرئيسى فى ذلك إلى حجب نساء القصر التام إذ كان من المستحيل رؤية أى شخص لهن عدا الأغوات والخدم الخصيان العاملين فى القصر وبالتالى لم يكن فى استطاعة أى مصور القيام برسم صور لهن أو حتى مجرد رسم صور لهن من الخيال .

ومن الصور الشخصية النادرة لأميرات القصر العثمانى صورة شخصية نصفية للأميرة فاطمة سلطانة (١٢٥٦ـ١٣٠١هـ/١٨٤٠ـ١٨٨٣م) ابنة السلطان العثمانى عبد المجيد (١٢٥٥ـ١٢٧٨هـ/١٨٣٩ـ١٨٦١م) . منفذة بالألوان على العاج من

---

(١) لم ينقل الحريم السلطانى إلى القصر إلا فى عهد السلطان سليمان القانونى وصار يطلق على أم السلطان الحاكم « والدة باشا » أو « والدة سلطانة » كما شاع ابتدأ من هذه الفترة زواج السلاطين بالأجنبيات الأوربيات اللاتى كن يتلاعبن بمصالح الدولة وسياستها .

عمل الفنان روبين Ruben ومؤرخة فى سنة ١٨٥٠م ، (لوحة رقم ٢٢٠) .

وتشاهد الأميرة فاطمة فى هذه الصورة وهى ترتدى ثياباً أنيقة خاصة بها مما جعلها تبدو فى سن أكبر من العاشرة وتتألف هذه الثياب من قميص وقفطان مقصب مطرز الحواف تزينه رسوم أفرع نباتية وأزهار بالإضافة إلى حزام من الحرير المقلم وغطاء رأس يشبه الباريه الأوربى مطرز الحاشية بزخارف نباتية باروكيه الطراز ويوجد فى جانبه زر ينسدل منه خيوط من الحرير (قنزعه) .

ويستلفت النظر فى الصورة تصفيف الأميرة لشعرها على الطريقة الأوربية ووضعها حلية بهيئة فص من الأحجار الكريمة فوق قصتها وعقد من الأحجار الكريمة حول رقبتها .

وقد وفق الفنان فى هذه الصورة فى التعبير عن ملامح وأوصاف هذه الأميرة الخَلْقية والخلقية معتمدا فى ذلك على استخدام الظلال ورسم النسب التشريحية لصورة سليمة ومراعاة البعد الثالث .

وتذكر ليلى هانم فى مذكراتها عن الحريم السلطانى فى القرن التاسع عشر الميلادى أن هذه الأميرة كانت على قدر كبير من الذكاء والنباهة وتتسم بسمة العظمة(١) .

ولا شك أن الفنان روبين قد حاول أن يضفى على صورة الأميرة بعض هذه السمات من خلال الوضعة التى تبدو فيها الأميرة ونظرتها التى تدل على الجدية رغم طفولتها بالإضافة إلى غطاء رأسها وثيابها التى تتسم بالفخامة .

أما بالنسبة للفنان الذى قام برسم هذه الصورة فهو فنان أرمنى الأصل ينتمى إلى أسرة عاشت فى مدينة استانبول فى فترة القرن ١٢هـ/١٨م وانجبت ثلاثة رسامين مشهورين سبق الإشارة إليهم وهم رفائيل واستراتى وقسطنطين ، وعُرفت هذه الأسرة باسم أسرة (مناشى ـ Manassé) وكان هذا الفنان يوقع أحيانا ـ بالفرنسية بصيغة (Rubens Manassé)(٢) .

---

(١) Razi (Y.), Souvenirs de Laila Hanoum Sur Le Harem Imperial au XIX Siécle,P. 232 .

(٢) Toderini Labbé, Op. Cit., PP. 60 - 61 .

وإذا كان صغر سن هذه الأميرة قد ساعد على رسم صورة شخصية لها فإن جميع فترات التصوير العثمانى تكاد تخلو من وجود صور للحريم السلطانى غير أنه من الملاحظ وجود بعض الصور للسلطانات فى بعض الألبومات التى تعود تاريخها إلى فترة النصف الثانى من القرن ١٢هـ/١٨م ، وهى بطبيعة الحال لا تمثل سلطانة بعينها وإنما تعبر عن نموذج للسلطانة التركية ولذا نجد مصور الألبوم يشير إليها تحت اسم «صورة سلطانة تركية» .

ومن أمثلة هذه الصورصورة تمثل سلطانة تركية فى ثياب حفل[1] (لوحة رقم ٢٢١) .

وتشاهد هذه السلطانة وهى تقف فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدت غطاء رأس يشبه التاج ، مرصع بالجواهر والأحجار الكريمة ومزين فى مقدمته بريشة ، وجبة من فراء حيوان السمور ويلك مرصع بالجواهر والأحجار الكريمة عند الصدر ومزين برسوم الأزهار .

وتتحلى هذه السلطانة بمجموعة كبيرة من قطع الحلى مثل الأساور والخواتم بالإضافة إلى عقد وقلادة تنسدل على صدرها وتوكة مرصعة بالأحجار الكريمة تزين حزام الوسط . (شكل رقم ٥٤) .

ولا شك أن مصور الألبوم قد نجح من خلال هذه الصورة فى أن يقدم لنا نموذجًا صادقًا يعبر عن أوصاف وثياب وزينة السلطانة التركية معتمدًا فى ذلك على براعته فى استخدام الخطوط والظلال ، كما أنه لم يجد غضاضة فى إظهار بدانة هذه السلطانة .

ومن المحتمل أن يكون هذا المصور من الفنانين الفرنسيين الذين عملوا فى محيط السراى العثمانى عند نهاية القرن ١٢هـ/١٨م .

ومن الصور الشخصية لحريم القصر والتى رأينا إتماما للفائدة إضافتها إلى هذه

---

(١) تحتفظ بها مكتبة المتحف البريطانى فى ألبوم تحت رقم (43378) لم يسبق نشرها (تفضلت المكتبة بإرسالها إلينا) .

الدراسة صورة زيتية[١] لحفصه سلطانة[٢] من عمل الفنان التركى معمر صاغونر Muammer A. Saguner[٣] . (لوحة رقم ٢٢٢) .

ويذكر هذا الرسام أنه لم يكن يعرف بما فيه الكفاية عن السمات العامة لشخصية هذه السلطانة العظيمة إذ أن المعلومات التى تخصها مختلطة وغير كافية ، غير أنه حاول بقدر الإمكان تصور ما كانت عليه هذه السلطانة من جمال وحنكة وحب للخير .

ويغلب على أسلوب هذا الرسام التركى التأثر بالمفاهيم الفنية الأوربية فى رسم الصور الشخصية وإن كنا نلحظ وجود بعض الملامح الشرقية فى صورة حفصة سلطانة .

---

(١) تم عمل هذه الصورة بمناسبة قيام المديرية العامة للأوقاف التركية بترميم عمائر هذه السلطانة فى مانيسا وتشمل المدرسة ودار الشفاء والحمام ، ووضعت هذه الصورة فى مكان الشرف فى دار الشفاء التى رممت وتستخدم كمتحف للصحة ، كما تم وضع نسخة أخرى منها فى معهد تاريخ الطب (بكلية طب انقرة) .

(٢) هى ابنة خان القرم وزوجة السلطان سليم الأول ووالدة السلطان سليمان القانونى .

(٣) Yorukoglu (N.), Hafsa Sultan'in Portresi, Vakiflar Bulteni , Istanbul 1970, PP. 90 - 91 .

الفصل الثانى

الصور الشخصية العثمانية فى المخطوطات

استمر عمل الصور الشخصية في المخطوطات العثمانية قائماً فى فترة القرن الثانى عشر الهجرى / ١٨م من خلال نسخ وتزويق بعض المخطوطات التاريخية السابقة وخاصة كتب الأنساب أو الشجرة ، ومن أهمها المخطوط الذى يعرف باسم مخطوط السلسلة نامة .

ويعتبر هذا المخطوط وما يحويه من صور شخصية من أكثر الأنماط الفنية التى حرص المصور العثمانى على الحفاظ عليها والتطوير فيها على مر الفترات التاريخية ، وذلك وفقاً للأساليب الفنية المختلفة التى سادت مراحل التصوير العثمانى .

وإن كان هذا الأمر لم يكن ليمنع من تزويق عدد آخر من المخطوطات التاريخية بالصور الشخصية مثل مخطوط تاريخ راشد أفندى ومخطوط تواريخ آل عثمان لأحمد الطيب فى فترة القرن الثانى عشر الهجرى/١٨م، ومخطوط حديقة الملوك ، ومخطوط فهرست الملوك وخلفائهم ومخطوط تصاوير السلاطين العثمانية ، ومخطوط تصاوير آل عثمان ومخطوط تصاوير السفراء وذلك فى فترة القرن الثالث عشر الهجرى /١٩م
ويعتبر المصور عبد الجليل چلبى الشهير بلونى من أهم المصورين العثمانيين الذين اهتموا بتطوير فن الصور الشخصية فى المخطوطات فى مطلع القرن ١٢هـ/١٨م ، ولا يعتبر ذلك بالأمر الغريب على هذا الفنان المبدع الذى طور فن الصور الشخصية فى الألبومات خلال هذه الفترة أيضاً .

ومن أهم أعمال هذا المصور فى هذا المجال نسخة من مخطوط سلسلة نامة (١) ترجع إلى الفترة ما بين (١١١٢ ـ ١١٣٢هـ/١٧٠٠ ـ ١٧٢٠م) تحتوى على ثلاث وعشرين صورة شخصية لسلاطين آل عثمان (٢) .

ويبدو أسلوب هذا الفنان فى صور هذه النسخة أكثر تأثراً بالأساليب الفنية الأوربية، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال اعتماده على الظلال سواء فى رسم

---

(١) يحتفظ متحف طوبقابى سراى بهذه النسخة تحت رقم 3109 ، وهى ترجع إلى عهد السلطان العثمانى أحمد الثالث .

(٢) احدى وعشرون منها من عمل المصور لونى واثنتان أضيفتا للمخطوط عند نهاية القرن ١٢هـ/ ١٨م .

الثياب أو الستائر أو ملامح الوجوه وفقا لأسلوب جديد يكشف عن فهمه للظل والنور مما أضفى على هذه المجموعة من الصور الشخصية روحًا جديدة تختلف عن تلك الموجودة فى صور النسخ الأخرى من مخطوط السلسلة نامه .

وقد اعتمد لونى فى رسم صور هذا المخطوط على تكوين فنى ثابت يتمثل فى رسم ستارة تشغل الركن العلوى الأيمن أو الأيسر من الصورة تنحسر لتكشف عن السلطان الذى يشاهد وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع .

وقد شذ عن هذا التكوين صورتان فقط هما صورة السلطان مصطفى الثانى وصورة السلطان أحمد الثالث حيث تخلو الصورة الأولى من رسم الستارة ، بينما نجد السلطان فى الصورة الثانية يشاهد وهو يجلس على عرش فخم وبجواره ابنه الأمير مصطفى .

ومن أمثلة صور هذه النسخة من مخطوط السلسلة نامه صورة شخصية للسلطان سليم الأول(١) (لوحة رقم ٢٢٣) .

ويستلفت النظر فى هذه الصورة حرص المصور لونى على محاكاة صور السلطان سليم الأول الشخصية التى وردت فى مخطوطات الشمائل والسلسلة نامه التى ترجع إلى فترة القرنين ١٠-١١هـ/١٦ - ١٧م سواء من حيث تكوين الصورة أو عناصرها الفنية .

ويشاهد السلطان فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية على سجادة من الطراز المعروف بسجادة السحب والأقمار (تشنتيمانى) وخلفه وسادة تزدان بعناصر من الزخرفة العربية المورقة وأعلاه جهة اليمين ستارة مطوية .

ويرتدى السلطان فى الصورة عمامة بيضاء أضاف إليها لونى ثلاث مجموعات من الريش اثنتان إلى أعلى وواحدة إلى أسفل ذلك أن العمائم المزينة بالريش لم تظهر فى صور سلاطين آل عثمان قبل عهد السلطان سليمان القانونى ، بالإضافة إلى

---

(١) الورقة رقم 10 A من المخطوط ، ويبلغ مقاس الصورة ١ر١٢سم × ٧ر١٥سم .

قفطان مطرز الحاشية وحزام يضع فيه خنجراً له مقبض مرصع بالأحجار الكريمة يشاهد في معظم صور السلطان سليم الأول الشخصية السابقة .

وتبدو أوصاف السلطان سليم الأول وعلى وجه الخصوص ملامح الوجه مطابقة تماما لأوصافه فى كافة صوره الشخصية وخاصة وجهه الحليق وشاربه البهلوانى الشكل .

والصورة بصفة عامة مفعمة بالواقعية من حيث التعبير عن الظل والنور والبعد الثالث وتمثيل النسب التشريحية بصورة سليمة .

واعتمد المصور لونى على نفس التكوين الفنى الذى استخدمه فى الصورة السابقة فى عمل الصورة الشخصية التى تمثل السلطان القانونى[١] (لوحة ٢٢٤) . ويشاهد السلطان سليمان القانونى فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية على سجادة من نوع السجاد المتعدد الصرر ،وخلفه وسادة تزدان بعناصر من الزخرفة العربية المورقة وأعلاه جهة اليسار ستارة مطوية .

ويرتدى السلطان عمامة بيضاء مرتفعة مزينة بثلاث مجموعات من الريش ، وفرجيه مبطنة بالفراء ، وقفطاناً ضيق الأكمام يزدان برسوم وريقات نباتية صغيرة متكررة يشبه إلى حد كبير طراز القفاطين التى كان يرسمها المصور لونى فى صور الألبومات ، بالإضافة إلى حزام يضع فيه خنجراً له مقبض مرصعا بالأحجار الكريمة .

وتتشابه أوصاف السلطان سليمان القانونى فى هذه الصورة مع أوصافه التى عرف بها وإن كان يلاحظ أن لونى قد رسمه بهيئة شخص بدين رغم نحافة جسمه وطول قامته .

ويستلفت النظر فى الصورة أيضاً رسم السلطان وهو يرفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً وقد تقابل أصبع السبابة وأصبع الإبهام فى هيئة توحى بالتأكيد على أمر ما يتحدث فيه السلطان .

---

(١) الورقة رقم 11 A من المخطوط ، ويبلغ مقاس الصورة ١٧,٥سم ×٢٢,٥سم.

وفى الصورة الشخصية التى تمثل السلطان مصطفى الثانى[1] (لوحة رقم ٢٢٥) نجد المصور لونى يستخدم التكوين الفنى الذى اعتاده فى رسم صور هذا المخطوط ما عدا الخلفية ، والتى تظهر فى الصورة خالية من رسم الستارة وبهيئة ألواح مستطيلة تزدان برسوم نباتية دقيقة .

ويشاهد السلطان فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع على سجادة من نوع السجاد المتعدد الصرر ، وخلفه وسادة تزدان برسوم سحب صينية مذهبة وقد حمل فى يده اليمنى منديلاً من الحرير المطرز . ويرتدى السلطان مصطفى الثانى فرجيه مبطنة بالفراء الأسود اللون ، وقفطاناً ضيق الأكمام يزدان برسوم زهور مركبة كبير الحجم وعمامة بيضاوية الشكل يزين مقدمتها مجموعة من الريش مثبتة فى حلية معدنية مرصعة بالأحجار الكريمة . ويوجد فى يمين الصورة وخارج الإطار توقيع المصور لونى ، والصورة بصفة عامة مفعمة بالواقعية من حيث التعبير عن أوصاف وثياب هذا السلطان فضلاً عن صفاته فقد عرف عنه الشجاعة والنشاط إلى جانب حبه للصيد والقنص .

أما فى الصورة الشخصية التى تمثل السلطان أحمد الثالث[2] (لوحة رقم ٢٢٦) فنجد المصور لونى كما سبق وأن أشرنا يستخدم تكويناً فنيًا يختلف تماماً عن التكوينات المتبعة فى بقية صور المخطوط ، وهو يذكرنا بالتكوينات التى ترجع إلى فترة الأصالة فى التصوير العثمانى (الفترة الكلاسيكية) .

فقد رسم لونى السلطان وهو يجلس فى وضعة ثلاثية الأرباع على عرش فخم مذهب تزينه زخارف نباتية واقعية تتألف من أزهار وأوراق وأخرى مجردة تتألف من وحدات وعناصر من الزخرفة العربية المورقة ويظهر السلطان وقد وضع قدميه على تخت أسفل العرش .

---

(١) الورقة رقم 22 A من المخطوط ، ويبلغ مقاس الصورة ١٨ × ٢٣ سم . والسلطان مصطفى الثانى هو ابن السلطان محمد الرابع جلس على تخت الملك سنة ١١٠٦هـ/ ١٦٩٤م . وخلع فى سنة ١١١٥هـ / ١٧٠٣م وأجلس أخوه السلطان أحمد الثالث .

(٢) الورقة 22 B من المخطوط ، ويبلغ مقاس الصورة ١٧٫٥ × ٢٥٫٥سم .

ويرتدى السلطان أحمد الثالث فى هذه الصورة عمامة بيضاء اللون مرتفعة يزين قمتها ثلاث مجموعات من الريش مثبتة فى حليات معدنية مرصعة بالأحجار الكريمة ، وفرجيه زرقاء اللون مبطنة بفراء أسود اللون ، وقفطاناً ضيق الأكمام أصفر اللون ، وحزاماً مرصعاً بالأحجار الكريمة يغمد فيه خنجره بالإضافة إلى خف أصفر اللون .

وقد وفق لونى فى التعبير عن أوصاف هذا السلطان بواقعية ملحوظة إذ كان السلطان أحمد الثالث طويل القامة أسود العينين كث اللحية واسع الصدر والأكتاف .

ويقف على يمين السلطان فى الصورة ابنه الأمير مصطفى (1) ، ويلاحظ أن لونى قد رسمه بحجم صغير نسبياً مقارنة بحجم السلطان ، وفى وضعة تدل على الانضباط والثبات حيث يبدو وقد عقد يديه أسفل صدره وهو يقف فى سكون بلا حركة .

ويستلفت النظر فى الصورة ارتداء الأمير مصطفى لعمامة وثياب تشبه إلى حد كبير طراز عمامة وثياب أبيه وإن بدت العمامة أقل ثراء من حيث عدد الريش وحجم الجواهر .

وتظهر فى خلفية الصورة البلاطات الخزفية التى تغشى جدران القاعة التى يجلس فيها السلطان وهى ذات لون أزرق فاتح ، بينما فرشت الأرضية بسجادة كبيرة ذات أرضية حمراء اللون تزينها رسوم أزهار كبيرة الحجم .

ويتضح فى هذه الصورة تأثر المصور لونى بالأساليب الفنية الأوربية ، إذ تبدو صورة السلطان أحمد الثالث وكأنها صورة فوتوغرافية وخاصة وجه السلطان وزخارف العرش والسجادة ، وإن كنا نلاحظ الضعف الظاهر فى رسم الأيدى والأصابع التى تبدو طويلة ورفيعة ومتشابهة وكذلك الأقدام التى تبدو صغيرة وغير متناسبة مع الجسم ، ولقد

---

(1) أصبح هذا الأمير فيما بعد السلطان مصطفى الثالث الذى تولى العرش فى الفترة ما بين سنة ١١٧١ - ١١٨٨هـ/ ١٧٥٧ - ١٧٧٤م) .

كان للتكوين الفنى الذى استخدمه المصور لونى فى عمل الصورة الشخصية التى تمثل السلطان أحمد الثالث فى مخطوط السلسلة نامة المحفوظ بمكتبة طوبقابى سراى أبلغ الأثر على رسوم وصور السلاطين العثمانيين التى وردت فى بعض المخطوطات العثمانية الأخرى خلال هذه الفترة .

ويعتبر مخطوط تاريخ راشد أفندى(1) الذى ألفه المولى الفاضل محمد أفندى راشد فى بيان شمايل السلطان عثمان الغازى وما تلاه من السلاطين حتى عصر السلطان أحمد الثالث من أهم المخطوطات العثمانية التى اشتملت على صور شخصية تمثل السلاطين العثمانيين وهم يجلسون على عروش تشغل حيزاً كبيراً من الصورة ، روعى فى رسمها اتباع قواعد المنظور ، فى حين تظهر خلفية الصورة بهيئة كسوة من البلاطات الخزفية بنفسجية اللون تتقدمها ستارة فى بعض الأحيان . ويستلفت النظر فى هذا المخطوط مجموعة من الملاحظات الهامة وهى :ـ

أولاً : خلو أوراقه الأولى من الكتابة من الورقة الأولى حتى الورقة الثانية عشر ، كما أن الأوراق من الورقة الثانية عشر (ب) حتى الورقة الخامسة عشر تشتمل على جداول مذهبة يبدو أنها كانت معدة لكتابة سلسلة نسب الأسرة العثمانية غير أنها لم تتم لسبب ما يتعلق بالكاتب .

---

(1) تحتفظ دار الكتب المصرية بهذا المخطوط تحت رقم ٣٠ ـ م تاريخ تركى وهو غير منشور وعدد أوراقه ٤٧٨ ورقة بدون الصفحات الخالية من الكتابة ، وعدد الأسطر فى كل ورقة ١٩ سطراً وهى مكتوبة بخط التعليق ومستخدما فى ذلك المداد الأسود والأحمر ، وإن كان يلاحظ أن هناك اختلاف فى نوع الورق والخط بداية من الورقة رقم ٥٧ ، كما أن عدد الأسطر أصبح يتراوح ما بين ١٧ ـ ١٨ سطراً .

وكتب فى أعلى الورقة رقم ١٦م عبارة بالمداد الأسود بخط مغاير يبدو أنها أضيفت فى وقت متأخر نصها « ملك ولى النعم الحاج إبراهيم سر عسكر (رئيس العسكر) عددها ٢٥٤ ، ويفهم من هذه العبارة أن هذا المخطوط كان فى ملكية الحاج إبراهيم رئيس العسكر ورقمها فى مكتبته ٢٥٤ قبل أن تنتقل إلى دار الكتب المصرية .

والمخطوط مجلد بجلدة بنية اللون مقاس ٢٠×٢١سم تزدان فى الوسط بزخرفة مضغوطة بهيئة بخارية مذهبة تزينها رسوم أزهار وسحب صينية بالأسلوب الزخرفى الذى يطلق عليه أسلوب الهاطاى .

ثانيًا : إن آخر تاريخ ورد فى هذا المخطوط يشير إلى سنة ١١٢٧هـ/١٧١٥م وهى تقع فى الفترة التى كان السلطان أحمد الثالث يجلس فيها على العرش إذ أنه من المعروف أنه خلع فى سنة ١١٤٣هـ/١٧٣٠م مما يؤكد أنه زوق بالصور فى عهده .

ثالثًا : إن هذا المخطوط كان يشتمل على مجلدين ، المجلد الأول : ويتناول تاريخ وشمايل سلاطين آل عثمان من عهد السلطان الغازى عثمان وحتى عهد السلطان مصطفى خان ثاني بن محمد الرابع ، وقد أشار الكاتب إلى ذلك بقوله « تم المجلد الأول من تاريخ راشد أفندى » ، أما المجلد الثانى فقد أفرده المؤلف لحوادث عهد سلطنة أحمد الثالث إذ يشير فى بدايته إلى ذلك بقوله « ذكر جلوس حضرت سلطان الأعظم والملك المبجل الذى وشحت نحور الكلمات بقلائد لغوته الجميلة ورشحت ظهور العبارات بخلع صفاته الجزيلة ألا وهو السلطان بن السلطان السلطان الغازى أحمد خان ابن السلطان محمد خان الرابع مهد الله قوائم دولته وشيد دعائم سلطنته » .

ويلاحظ أن المجلد الثانى لم ينته فيه المؤلف من ذكر أحداث عهد السلطان أحمد الثالث بالكامل إذ نجده يتوقف عند سنة ١١٢٧هـ/١٧١٥م . وربما توفى فى هذا التاريخ .

رابعًا : إن هذا المخطوط كان يشتمل على عدد ثلاث وعشرين صورة لسلاطين آل عثمان ؛ ولكن للأسف الشديد الموجود منها الآن عدد عشر صور فقط[١] . ويمكن دراسة مجموعة الصور الشخصية المتبقية فى مخطوط تاريخ راشد أفندى على النحو التالى :-

صورة السلطان أورخان[٢] (لوحة رقم ٢٢٧) .

يسبق هذه الصورة عبارة نصها : « تصور لما كان عليه شكل السلطان أورخان غازى » وذلك عند نهاية حديث المؤلف عن ذكر حوادث سلطنته .

ويشاهد السلطان فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع

---

(١) نزعت الأوراق التى كانت تحتوى على هذه الصور من أماكنها فى المخطوط .

(٢) يبلغ مقاس الصورة ١٩٫٥سم × ١٣سم .

على عرش مذهب يتقدمه تخت مذهب ، وتزدان واجهة العرش بزخرفة مذهبة بهيئة بخارية ، فى حين تتخذ حافته العلوية هيئة عقد نصف مستدير .

ويرتدى السلطان أورخان في الصورة عمامة لها شال أبيض وطاقية مضلعة مذهبة يعلوها مجموعة من الريش الأسود ، وجبة خضراء اللون مبطنة بالفراء الأبيض ، وقفطانا أحمر اللون يزدان برسوم الأزهار .

ويزين خلفية الصور كسوة خزفية تتألف من بلاطات مربعة تزدان برسوم أزهار كبيرة الحجم يميل لونها إلى اللون البنفسجى ، فى حين زين مقدمتها سجادة ذات أرضية صفراء اللون تحتوى على رسوم أزهار حمراء اللون تبدو وكأنها تنبت من الأرض مما يجعلها أشبه بالحديقة .

ويستلفت النظر فى أركان الصورة العلوية وجود حليات زخرفية مذهبة تذكرنا بتلك التى اعتاد المصور لونى رسمها فى صور الألبومات من عمله . ويتضح من طراز عمامة السلطان وملامح وجهه أن مصور هذا المخطوط قد استفاد من مجموعة الصور الشخصية السابقة للسلطان أورخان وخاصة تلك التى وردت فى مخطوط الشمايل ومخطوط سلسلة نامه .

وعلى الرغم من أن هذه الصورة الشخصية للسلطان أورخان قد رسمت وفقًا للأساليب الفنية الواقعية التى سادت أسلوب التصوير العثمانى فى بداية القرن ١٢ هـ/١٨م إلا أنها تحمل الكثير من الملامح الفنية للصور الشخصية العثمانية فى القرن ١٠هـ/١٦م .

صورة السلطان بايزيد الأول[١] (لوحة رقم ٢٢٨) .

يشاهد السلطان فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع على عرش مذهب يتقدمه تخت ، وتزدان واجهة العرش بزخرفة بهيئة صدر مفصصة الحواف تحيط به عناصر نباتية مذهبة ، فى حين تتخذ حافته العلوية هيئة عقد مفصص الشكل .

---

(١) يبلغ مقاس الصورة ١٩٫٥سم × ١٣سم .

ويرتدى السلطان في الصورة عمامة بيضاء مرتفعة تشبه القاووق يزينها ثلاث مجموعات من الريش الأسود مثبته في حليات معدنية ، وفرجيه خضراء اللون مبطنة بفراء أسود اللون ، وقفطانا ضيق الأكمام يزدان بخطوط عريضة (مقلم) . وتتشابه الخلفية والمقدمة فى هذه الصورة مع خلفية ومقدمة الصورة السابقة . وعلى الرغم من اعتماد المصور بصورة واضحة فى رسم ملامح السلطان بايزيد الأول على مجموعة صوره الشخصية السابقة إلا أنه يلاحظ أن طراز عمامة السلطان وثيابه لا تمثل طراز فترة القرنين ٩ ـ ١٠هـ / ١٥ ـ ١٦م وإنما تمثل طراز القرن ١٢هـ/١٨م .

صورة السلطان محمد الفاتح[1] (لوحة رقم ٢٢٩) .

استخدم المصور فى رسم هذه الصورة الشخصية تكويناً فنيًا يختلف تمامًا عن التكوين الفنى السائد فى معظم المخطوط ، إذ يشاهد السلطان وهو يجلس القرفصاء داخل قاعة من قاعات القصر وقد حمل فى يده مسبحة يسبح بها .

ويرتدى السلطان محمد الفاتح فى الصورة عمامة بيضاء كبيرة لها طاقية زرقاء اللون تذكرنا بطراز عمائم القرن ٩هـ/١٥م ، وجبة خضراء اللون مبطنة بفراء أبيض اللون ، وقفطاناً وردى اللون تزينه رسوم أزهار دقيقة وخفاً أصفر اللون .

ويستلفت النظر أن أوصاف وملامح السلطان فى هذه الصورة لا تتشابه مع أوصاف وملامح السلطان محمد الفاتح المعروفة ، ويبدو هذا الأمر مستغربا لا سيما وأن هناك العديد من الصور الشخصية للسلطان محمد الفاتح بعضها يرجع إلى عهده والبعض الآخر يرجع إلى عهود أخرى تالية خاصة تلك التى تضمها مخطوطات الشمايل والسلسلة نامه كان من الممكن أن يستفيد منها مصور هذا المخطوط .

ويظهر فى الجانب الأيسر من خلفية الصورة جدار القاعة المكسو بالبلاطات الخزفية تتقدمه ستارة مطوية خضراء اللون ، بينما يظهر فى الجانب الأيمن منها نافذة ذات مصبعات يشاهد خلفها اثنان من رجال الخدمة بالقصر من طائفة الانكشارية وقد ارتدى كل منهما طاقية مذهبة وقفطانا ضيق الأكمام .

---

(١) يبلغ مقاس الصورة ١٩,٥سم × ١٣سم .

أما مقدمة الصورة فيزينها سجادة ذات أرضية حمراء تحتوى على رسوم وريدات وأخرى مستطيلة الشكل من طراز سجاد عشاق من نوع متعدد الصرر ويمكن أن نجمل بعض الملاحظات الفنية حول هذه الصورة فى الآتى :ـ

أولاً : اختلاف تكوينها الفنى عن التكوين الفنى السائد فى بقية صور المخطوط .

ثانياً : على الرغم من عدم توفيق الفنان فى التعبير عن ملامح وأوصاف السلطان محمد الفاتح إلا أنه نجح فى إبراز جانب من جوانب حياة هذا السلطان الذى عرف بالتقوى والورع ، وذلك من خلال طريقة الجلسة وتعبيرات الوجه والمسبحة التى يحملها فى يده .

ثالثاً : وضوح التأثيرات الفنية الأوربية فى طريقة التعبير عن طيات الستارة وثياب السلطان ومراعاة البعد الثالث فى رسم النافذة والأشخاص الذين يشاهدون خلفها .

صورة السلطان سليمان القانونى[(١)] (لوحة رقم ٢٣٠) .

يسبق هـذه الصورة عبارة نصها « تصور لما كان عليه شكل السلطان سليمان غازى » وذلك عند نهاية حديث المؤلف عن ذكر حوادث سلطنته .

ويشاهد السلطان فى الصورة وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع على عرش مذهب يتقدمه تخت وتزدان واجهته بزخارف بهيئة صور مذهبة ، فى حين تتخذ حافته العلوية هيئة عقد نصف مستدير على جانبيه مثلثان . ويرتدى السلطان سليمان القانونى عمامة مرتفعة بيضاء اللون يزين قمتها مجموعتان من الريش الأسود بينهما ريشة طويلة من ريش طائر الحزين مثبتة جميعا فى حليات معدنية ، بالإضافة إلى فرجيه ذات لون بنفسجى مبطنة بفراء بنى اللون ومزينة برسوم أزهار الرمان المذهبة، وقفطاناً ضيق الأكمام يزدان بخطوط عرضية سوداء اللون (مقلم) .

وتتشابه الخلفية فى هذه الصورة مع الخلفية فى صورة السلطان بايزيد الأول .

---

(١) يبلغ مقاس الصورة ٢٠سم × ١٣سم .

ويبدو السلطان سليمان القانونى فى الصورة وهو يحمل فى يده اليمنى مخطوطاً مجلداً بجلدة مذهبة ، كما يلاحظ أن أوصافه وملامحه تتشابه إلى حد كبير مع أوصافه وملامحه فى معظم صوره الشخصية الأخرى مما يدل على استفادة المصور الذى قام برسم صورته من بعض الأمثلة السابقة .

صورة السلطان محمد الثالث(١) (لوحة رقم ٢٣١) .

يشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع على عرش مذهب يتقدمه تخت وتزدان واجهة العرش بزخارف بهيئة بخارية على أرضية مذهبة ، فى حين تتخذ قمته العلوية هيئة نصف قبة على جانبيها أنصاف أوراق ثلاثية الفصوص .

ويستلفت النظر فى الصورة ارتداء السلطان محمد الثالث لتاج مذهب(٢) ، وتكاد تكون هذه الصورة هى الوحيدة بين صور السلطان محمد الثالث التى يرتدى فيها تاجاً، بالإضافة إلى فرجيه صفراء اللون مبطنة بفراء بنى اللون ، وقفطاناً ضيق الأكمام .

ويشاهد فى خلفية الصورة أحد رجال الخدم بالقصر وهو ينظر إلى السلطان من خلف ستارة طويلة وقدهم برفعها إلى أعلى .

وتتشابه ملامح وأوصاف السلطان العثمانى محمد الثالث فى صورة هذا المخطوط مع ملامحه وأوصافه فى كافة صوره الشخصية مما يدل على استفادة مصور هذا المخطوط من تلك الصور .

صورة السلطان أحمد الأول(٣) (لوحة رقم ٢٣٢) .

يشاهد السلطان فى الصورة وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع على عرش مذهب يتقدمه تخت ، وتزدان واجهة العرش بزخرفة مذهبة بهيئة بخارية على

---

(١) يبلغ مقاس الصورة ٢٠سم × ١٣سم .

(٢) يذكرنا هذا التاج بأشكال التيجان الإيرانية وخاصة تلك التى تشاهد فى تصاوير المخطوطات التى ترجع إلى العصر التيمورى والعصر الصفوى .

(٣) يبلغ مقاس الصورة ١٩,٥سم × ١٢,٥سم .

أرضية حمراء اللون في حين تتخذ حافته العلوية هيئة نصف قبة مفصصة الجوف على جانبيها أنصاف قباب صغيرة .

ويرتدى السلطان عمامة بيضاء بصلية الشكل تتألف من شال أبيض اللون وطاقية مضلعة مذهبة) وفرجيه برتقالية اللون مبطنة بفراء بنى اللون ، وقفطانا يزدان بخطوط عريضة سوداء اللون (مقلم) .

وتتشابه خلفية الصورة مع معظم الخلفيات فى صور المخطوط موضوع الدراسة . ويبدو السلطان فى الصورة وقد حمل فى يده اليمنى سيفاً مقوساً يرفعه إلى أعلى .

ومن الجدير بالذكر أن أوصاف وملامح السلطان أحمد الأول فى الصورة السابقة لا تتشابه مع أوصافه وملامحه التى اعتدنا رؤيتها فى معظم صوره الشخصية إذ يبدو فيها فى سن متقدم رغم أنه جلس على العرش وهو فى سن الرابعة عشر وتوفى فى سن الثمانية والعشرين .

صورة السلطان مصطفى الأول[1] (لوحة رقم ٢٣٣) .

يشاهد السلطان فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضعة ثلاثية الأرباع على عرش مذهب يتقدمه تخت ، وتزدان واجهة العرش بزخرفة هندسيةُ تتألف من معينات تشغلها رسوم أزهار ، فى حين تتخذ حافته العلوية هيئة نصف قبة مفصصة الجوف .

ويرتدى السلطان عمامة مرتفعة بيضاء اللون يزين أعلاها ثلاث مجموعات من الريش الأسود مثبتة فى حليات معدنية وفرجيه زرقاء اللون مبطنة بفراء أبيض اللون وقفطاناً ضيق الأكمام أصفر اللون تزينه رسوم أزهار دقيقة .

وتذكرنا أوصاف وثياب هذا السلطان فى الصورة السابقة بأوصافه وثيابه التى

(١) يبلغ مقاس الصورة ١٩٫٥سم × ١٣سم . وتذكر المصادر التاريخية أن هذا السلطان كان مجذوبا لا يصلح للملك وأنه خلع بعد جلوسه على العرش بثلاثة أشهر وأجلس مكانه السلطان عثمان وبعد أربع سنوات أجلس السلطان مصطفى للمرة الثانية .

تشاهد فى بعض صوره الشخصية والتى تعتبر قليلـة مقارنة بغيرها من صـور سلاطين آل عثمان الشخصية .

صورة السلطان عثمان الثانى[1] (لوحة رقم ٢٣٤) .

يشاهد السلطان في الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية في وضعة ثلاثية الأرباع على عرش مذهب يتقدمه تخت ، وتزدان واجهة العرش بزخارف هندسية بهيئة معينات بينما تتخذ حافته العلوية هيئة عقد يزدان بزخارف باروكية الطابع . ويرتدى السلطان عمامة بيضاء اللون مرتفعة يزين أعلاها ثلاث مجموعات من الريش الأسود مثبتة فى حليات معدنية بالإضافة إلى فرجيه خضراء اللون مبطنة بفراء بنى اللون يرتدى أسفلها قفطاناً ضيق الأكمام يزدان بخطوط عرضية سوداء اللون (مقلم) .

ولا تختلف الخلفـية فى هذه الصورة عن الخلفيات الأخرى فى باقى صور المخطوط إلا فى إضافة ستارة كبيرة خلف السلطان صفراء اللوان تزدان برسوم أزهار دقيقة ومثبتة بواسطة حلقات معدنية فى قضيب أسطوانى ، ويلاحظ أنها تمتد حتى تلامس مقدمة الصورة .

ومن الملاحظ أن ملامح وأوصاف السلطان عثمان الثانى لا تتشابه فى هذه الصورة مع ملامحه وأوصافه المعروفة فى كافة صوره الشخصية ، والتى يبدو فيها فى سن صغير ذلك أنه جلس على العرش وهو فى سن الرابعة عشر وكان يلقب بكنج عثمان ومعناها (عثمان الشاب) .

صورة السلطان محمد الرابع[2] (لوحة رقم ٢٣٥) .

أولى مصور المخطوط هذه الصورة عناية خاصة سواء من حيث المساحة ، إذ يلاحظ أنها تفوق مساحة غيرها من الصور وتشغل حيزاً كبيراً من الورقة أو من حيث مساحة الإطار وزخارفه إذ يحيط بها إطار عريض تزينه رسوم الأزهار والأفرع النباتية ويتخلل القسم العلوى منه خرطوش (بحر) خالى من الكتابة بالإضافة إلى مقدمة الصورة التى

---

(١) يبلغ مقاس الصورة ١٩٫٥سم × ١٢٫٥سم .

(٢) يبلغ مقاس الصورة ٢٥سم × ١٨سم . فى حين يبلغ مقاس الورقة ٢٧سم ×٢٠سم .

تتخذ هيئة أرضية مكسوة ببلاطات خزفية مربعة تزينها رسوم أزهار كبيرة الحجم حمراء وخضراء اللون على أرضية ذات لون أصفر .

وربما يرجع السبب فى ذلك إلى كون السلطان محمد الرابع هو والد السلطان أحمد الثالث الذى تم تزويق المخطوط فى عهده .

ويستلفت النظر فى هذه الصورة أيضًا اهتمام الفنان البالغ بصورة السلطان محمد الرابع ؛ إذ يبدو فى الصورة وهو يجلس على عرش كبير فى وضعه المواجهة وقد وضع قدميه على تخت بأسفله .

ويرتدى السلطان محمد الرابع عمامة بيضاء اللون مرتفعة يزين أعلاها ثلاث مجموعات من الريش الأسود مثبتة فى حليات معدنية بالإضافة إلى فرجية ذات لون بنى قاتم مبطنة بفراء بنى اللون ، وقفطاناً وردى اللون ضيق الأكمام . والذى يبدو صغيراً إذ أنه من المعروف جلوسه على تخت الملك وهو صبى فى سن السابعة .

صورة السلطان سليمان الثانى (لوحة رقم ٢٣٦)[١] .

يشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس القرفصاء فى وضعة ثلاثية الأرباع على عرش مذهب يتقدمه تخت ، وتزدان واجهة العرش بزخرفة بهيئة صرر تشغلها وريدات فى حين تزدان حافته العلوية بعقد مفصص مزين بزخارف باروكية الطابع .

ويرتدى السلطان سليمان الثانى عمامة مرتفعة بيضاء اللون يزين أعلاها ثلاث مجموعات من الريش الأسود ، بالإضافة إلى فرجية ذات لون برتقالى ، وقفطانا ضيق الأكمام يزدان بخطوط عريضة سوداء اللون (مقلم) .

ويظهر فى خلفية الصورة فى الجانب الأيمن الكسوة الخزفية التى تتألف من بلاطات مربعة تزدان برسوم أزهار كبيرة الحجم تشاهد فى معظم خلفيات صور المخطوط ، بينما يظهر فى الجانب الأيسر ستارة تزدان برسوم زهور دقيقة حمراء اللون على أرضية ذات لون أصفر تنحسر لتكشف عن السلطان . وقد نجح الفنان من خلال هذه الصورة فى التعبير عن ملامح وأوصاف هذا السلطان الخَلْقية والخُلقية إذ عرف

(١) يبلغ مقاس الصورة ١٩,٥سم ×١٢,٥سم .

عن السلطان سليمان الثانى الميل إلى العبادة والزهد ومطالعة الكتب والاهتمام بدراسة العلوم .

وبعد دراسة مجموعة الصور الشخصية فى مخطوط تاريخ راشد أفندى يمكننا القول بأن أهمية هذه المجموعة من الصور تكمن فى أنها توضح الصلة بين الأساليب الفنية التى استخدمت فى رسم الصور الشخصية فى الألبومات وبين تلك التى استخدمها المصورون فى رسم صور السلاطين فى المخطوطات ، وذلك عند مطلع القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) .

ويمكن حصر المميزات والخصائص الفنية العامة لصور هذا المخطوط فى الآتى :ــ

أولاً : ثراء الألوان وكثرة التذهيب .

ثانياً : تنوع العروش من حيث الشكل والزخارف والتى غلب على بعضها التأثر بأساليب فن الباروك .

ثالثاً : تأثر أشكال العروش بالنموذج الذى رسمه المصور لونى فى مخطوط سلسلة نامة (١٧١٠ ــ ١٧٢٠م) فى الصورة التى تمثل السلطان أحمد الثالث وابنه الأمير مصطفى وإن غلب عليها البساطة فى صور مخطوط تاريخ راشد أفندى .

رابعاً : يتضح تأثر مصور مخطوط تاريخ راشد أفندى بكثير من الأساليب والتكوينات الفنية للمصور لونى وخاصة أسلوب رسم الثياب والستائر والتعبير عن زخارفها ، وكذلك استخدام الكسوة الخزفية فى خلفيات الصور ورسوم السجاد فى المقدمة .

خامساً : يغلب على أسلوب رسم الصور الواقعية نتيجة للتعبير عن الظلال واتباع قواعد المنظور ومراعاة البعد الثالث ورسم النسب التشريحية بصورة سليمة .

سادساً : حاول المصور بقدر الإمكان تنويع جلسات وأوضاع السلاطين مما أكسب الصور نوعا من الحيوية على الرغم من تشابه الثياب وطرز العمائم فى بعض الأمثلة .

سابعًا : من الراجح أن يكون مصور هذا المخطوط أحد المصورين النابهين الذين عملوا فى مرسم الفنان لونى والذين تتلمذوا على يديه ، وساروا على منواله ، وذلك

فى فترة الربع الأول من القرن الثانى عشر الهجرى / ١٨م.

ومن أمثلة الصور الشخصية فى المخطوطات العثمانية التى ترجع إلى فترة النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى صورة شخصية للسلطان مصطفى الثالث (لوحة رقم ٢٣٧) من مخطوط تواريخ آل عثمان لأحمد الطيب المؤرخ فى سنة ١٧٨٦ ـ ١٧٨٧م[١].

ويشاهد السلطان فى الصورة وهو يجلس الجلسة الشرقية فى وضع المواجهة على عرش ضخم له ظهر مرتفع بهيئة عقد نصف مستدير يتضح فيه التأثر من حيث الطراز والزخارف بأساليب فن الباروك العثمانى وخاصة رسوم الأوراق والبراعم والأزهار فى هيئة لفائف وباقات ، ويتقدم هذا العرش سلم يتكون من ثلاث درجات .

ويرتدى السلطان مصطفى الثالث عمامة بيضاوية الشكل يزين أعلاها ريشة طويلة بيضاء اللون ، وفرجية محلاة بالفراء البنى اللون ، وقفطانا ضيق الأكمام . وعلى الرغم من غلبة التأثير الأوروبى على أسلوب رسم هذه الصورة وخاصة فى التعبير عن ملامح الوجه واللحية بواقعية واضحة إلا أنها تدلنا أيضاً على استمرار أسلوب رسم صور السلاطين وهم يجلسون على عروش كبيرة حتى نهاية القرن ١٢هـ/١٨م ومطلع القرن ١٣هـ/ ١٩م .

أما بالنسبة للصور الشخصية فى فترة القرن الثالث عشر الهجرى / ١٩م فقد وصلنا بعض الأمثلة من الصور الشخصية التى رسم معظمها داخل مناطق بيضاوية الشكل ، وهى تعكس بطبيعة الحال تأثر مصورى المخطوطات بهذا التكوين الفنى الذى ظهر من قبل عند مصورى الصور الشخصية فى الألبومات .

ومن أمثلة هذه الصور صورة شخصية نصفية للسلطان محمود الثانى فى مخطوط حديقة الملوك[٢] (لوحة رقم ٢٣٨).

---

(١) محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى خزانة رقم 1435 ورقة 57A

(٢) محفوظ فى مكتبة المتحف البريطانى تحت رقم 9505 ورقة 15A وهو يرجع إلى فترة منتصف القرن ١٣هـ/١٩م .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يرتدى عمامة بيضاوية الشكل لها طاقية تشبه الطربوش يزين أعلاها ريشة طويلة (شكل رقم ٥٥) بالإضافة إلى جبة مطرزة بخيوط معدنية عند الصدر أسفلها قفطان ضيق الأكمام ، ويظهر من فتحة الجبة مقبض خنجر السلطان المرصع بالأحجار الكريمة .

ويستلفت النظر فى هذه الصورة على الرغم من تأثر مصورها بالأساليب الفنية الأوروبية أن هناك بعض العيوب الفنية فى رسم ملامح الوجه وخاصة العينان والأنف ، كما يلاحظ أيضا خلو المساحة أسفل الصورة من الرسوم سواء رسوم المنظر الطبيعى أو رسوم العمائر التى أمر ببنائها السلاطين وذلك على غرار ما كان يرسم فى الصور الشخصية بالألبومات .

وتتشابه هذه الصورة إلى حد كبير مع صورتين شخصيتين اخرتين لهذا السلطان الأولى منهما توجد فى مخطوط تصاوير السلاطين العثمانية(١) (لوحة رقم ٢٣٩) والثانية فى مخطوط فهرست الملوك وخلفائهم (٢) . (لوحة رقم ٢٤٠).

ويمكن نسبة هاتين الصورتين إلى الفنان الذى قام برسم صورة السلطان محمود الثانى فى مخطوط حديقة الملوك نظرا للتشابه الشديد بينهما فى التكوين والأسلوب الفنى وعناصر الصورة وطريقة التعبير عن الملابس .

وعلى ذلك يمكننا القول بأن هذه الصورة تختلف عن تلك التى قام برسمها الفنان قسطنطين فى فترة القرن ١٢هـ/ ١٨م وأنها تظهر خليطًا بين التقاليد الفنية الأوروبية والتقاليد الفنية الشرقية .

ومن أمثلة الصور الشخصية للسلطان محمود الثانى صورة فى مخطوط تصاوير آل عثمان(٣) (لوحة رقم ٢٤١).

---

(١) محفوظ فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول تحت رقم 1976 صفحة 15A ويرجع إلى فترة السلطان عبد المجيد ويحيط بالصورة نص باللغة التركية يشير إلى تاريخ جلوس هذا السلطان .

(٢) محفوظ فى مكتبة السليمانية تحت رقم 1183 صفحة 122b ويرجع إلى فترة السلطان عبدالحميد .

(٣) محفوظ فى متحف مولانا بمدينة قونية صفحة 23A ويرجع إلى فترة السلطان عبد المجيد .

ويشاهد السلطان فى هذه الصورة وهو يجلس على عرش كبير مذهب له ظهر مرتفع بهيئة هرمية ، وقد ارتدى طربوشا أحمر اللون يعلوه ريشة طويلة ويزين مقدمته زخرفة بهيئة قرص الشمس (شكل رقم ٥٦) بالإضافة إلى قميص وبنطالون وعباءة يضعها على كتفيه ، فى حين يظهر فى خلفية الصورة رسم لستارة وجامع النصر وعربة مدفع .

وعلى الرغم من تأثر المصور الذى قام برسم هذه الصورة بالمفاهيم الفنية الأوروبية ومحاولته التعبير عن الظل والنور فى الصورة إلا أنه يلاحظ وجود خلل فى رسم النسب التشريحية للسلطان .

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أنه عقب فترة السلطان سليم الثالث حدث تطور واضح فى أسلوب رسم صور السلاطين الشخصية وأنه على الرغم من شيوع رسم صور السلاطين وهم يجلسون على عروشهم وفقا للنموذج الذى رسمه لونى فى مخطوط السلسلة نامة للسلطان أحمد الثالث إلا أن الصور الشخصية النصفية المرسومة داخل مناطق بيضاوية الشكل أو داخل دوائر تعتبر من الأشكال الفنية التى ظلت متبعة طوال فترة النصف الثانى من القرن ١٢هـ/١٨م وطوال فترة القرن ١٣هـ/ ١٩م وإن ظهرت بعض الأمثلة التى تنتمى إلى الأسلوب الأول فهى قليلة بل ونادرة .

وإلى جانب صور السلاطين الشخصية اهتم الفنان العثمانى برسم صور شخصية لبعض السفراء الأتراك الذين أرسلوا من قبل الدولة العثمانية إلى البلاد المختلفة فى فترة ما بعد النصف الثانى من القرن ١١هـ/١٧م[(١)] . وتكتسب دراسة هذه الصور أهمية كبيرة من الناحيتين التاريخية والفنية . ومن أمثلة هذه الصور صورة شخصية تمثل شيخ محمد طاهر منيف باشا سفير تركيا فى إيران[(٢)] (لوحة رقم ٢٤٢) فى مخطوط

---

(١) توجد فى استانبول العديد من رسائل السفارة التى تشتمل على شرح أعمال السفراء وما شاهدوه فى البلاد التى أرسلوا إليها وأهم هذه الرسائل رسالة سفارة إيران المحفوظة تحت رقم 822 بقسم التاريخ بمكتبة الفاتح القومية كتبها عثمان شاكر ضمن سفارة عبد الوهاب أفندى المرسل كسفير إلى إيران سنة ١٨١٠م ، وهى رسالة مصورة تضم إحدى وثلاثين صورة لقرية ومدينة عن طريق استانبول طهران .

(٢) ضمن رسالة محمد طاهر منيف باشا التى تحتفظ بها مكتبة متحف الآثار تحت رقم 401 وقد كتب مقدمتها هذا السفير الذى عمل سفيرا فى طهران فى الفترة ما بين عامى (١٨٧٢-١٨٧٧م) .

تصاوير السفراء المؤرخ فى سنة ١٢٩٣هـ/ ١٨٧٦م(١).

ويشاهد شيخ محمد فى هذه الصورة وهو يقف على ربوة مرتفعة فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ضم يديه إلى صدره .

ويرتدى السفير التركى فى الصورة عمامة يلتف شالها المطرز جهة اليمين بهيئة عذبة بالإضافة إلى قفطان قصير الأكمام وآخر ضيق الأكمام وقفاز أبيض يلبس فى اليدين .

والصورة بصفة عمة مفعمة بالواقعية من حيث التعبير عن ملامح وأوصاف هذا السفير وتبدو وكأنها صورة فوتوغرافية ، وهى تدل على تأثر المصور الذى قام برسمها بالأساليب والمفاهيم الفنية الأوروبية فى رسم الصور الشخصية .

كما تفردت بعض المخطوطات التى ترجع إلى فترة القرن ١٢هـ/١٨م باشتمالها على صور لسيدات من جنسيات مختلفة ، ومن أهم الكتب التى اهتمت بهذا الموضوع (كتاب النساء Zenan name)(٢) و (كتاب الحسان Huban name)(٣) . ونصوص هذه الكتب عبارة عن أشعار كتبها الشاعر فاضل اندرونى الذى يعتبر من أشهر شعراء القرن ١٢هـ/ ١٨م(٤).

ويضم هذان الكتابان العديد من صور السيدات فى أوضاع مختلفة وهى متأثرة فى أسلوبها الفنى إلى حد كبير بالأساليب الفنية التصويرية الإيطالية(٥).

ومن تصاوير الكتاب الأول صورة تمثل فتيات من جزر بحر إيجة(٦) وقد اهتم

---

(١) محفوظ فى مكتبة الجامعة باستانبول تحت رقم 4422 صصحة 7A .

(٢) يشتمل هذا الكتاب على أربع وأربعين صورة لسيدات من جنسيات مختلفة فى مناظر مستمدة من الحياة اليومية والصور الموجودة فى كتاب النساء سواء فى نسخة المتحف البريطانى أو نسخة استانبول غاية فى الدقة وتتسم بالحيوية وثراء الألوان وبصفة خاصة تلك المرسومة فى الخلاء .

(٣) يشتمل هذا الكتاب على تسع وثلاثين صورة لسيدات من جنسيات مختلفة .

(٤) Gibb (J. W), A History of Ottoman Poetry . London, 1905 PP. 220 , 242.

(٥) Renda (G.); Op. Cit., P. 46 .

(٦) موجودة ضمن كتاب النساء المحفوظ فى المتحف البريطانى تحت رقم 7094 صفحة 23b .

الفنان فى رسم هذه الصورة بالتعبير عن ملامح وأوصاف وثياب سكان هذه الجزر وخاصة الأردية القصيرة التى تصل إلى ما بعد الركبة والقمصان المطرزة عند الصدر وأغطية الرؤوس والأحذية الجلدية بالإضافة إلى إظهار بعض التقاليد الشرقية ، مثل رسم السيدة التى تقف فى يسار الصورة وهى تحمل باقة من الأزهار تقربها إلى أنفها . ويشاهد فى خلفية الصورة منظر طبيعى يتألف من رسوم تلال وبحر تسير فيه بعض المراكب الشراعية[1] (لوحة رقم ٢٤٣) .

وتذكرنا هذه الصورة بصورة أخرى تمثل نفس الموضوع فى نسخة الكتاب المحفوظة فى مكتبة الجامعة باستانبول ، يشاهد فيها فتاة من سكان جزر بحر إيجة وهى تقف بالقرب من شاطئ إحدى الجزر ، ويظهر فى خلفية الصورة مجموعة من الجزر المتناثرة وفى مقدمتها رسوم شجيرات (لوحة رقم ٢٤٤)[2] .

ومن أمثلة صور هذا الكتاب أيضاً صورة لسيدة جركسية[3] (لوحة رقم ٢٤٥) ، وتشاهد هذه السيدة وهى تقف داخل حجرة وقد ارتدت غطاء رأس أحمر اللون ، ويلك أزرق اللون تزينه رسوم وريدات وقفطاناً أحمر اللون وخفاً أصفر اللون .

وقد اهتم الفنان فى هذه الصورة بالتعبير عن أوصاف وملامح هذه السيدة الجركسية وخاصة شعرها الطويل البنى اللون ، والذى ينسدل خلف الظهر ووجهها المستدير وفمها الصغير وأنفها المستقيم ، وكذلك بدنها الممشوق وقدها الرشيق . ويظهر فى الركن الأيسر من الصورة نافذة ذات مصبعات يشاهد خلفها منظر طبيعى يتألف من رسوم تلال وبحر ومراكب شراعية تبحر على صفحة الماء الزرقاء اللون والتى تحدث نوعاً من الانسجام بينها وبين السماء ذات اللون الأزرق الفاتح وما فيها من سحب بيضاء .

---

(١) يعرف هذا الاستخدام باسم عنصر المنظر الطبيعى ، ومن أمثلته المبكرة فى التصوير العثمانى بعض صور مخطوط سورنامه وهبى المحفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى تحت رقم 3593 .

(٢) رقم سجل ٥٥٠٢ صفحة رقم 106 A .

(٣) صفحة رقم 129 b .

وتتميز تصاوير هذه الكتب[1] بغلبة التأثيرات الأوروبية سواء فى استخدام الظلال والتعبير عن العمق والبعد الثالث واتباع قواعد المنظور ، أو فى استخدام عنصر المنظر الطبيعى فى الخلفيات ، وهى بلا شك تعتبر من المصادر الأساسية لدراسة أزياء الشعوب وبصفة خاصة أزياء النساء داخل الإمبراطورية العثمانية فى فترة القرن الثانى عشر الهجرى /١٨م .

---

(١) اشتملت هذه الكتب على مجموعة أخرى من الصور قام بنشرها :

Binney (E.), Op. Cit., PL. 38 .

كما قامت بنشر بعض منها :

Renda (G.), Op. Cit., PL. 14 , 15 .

ولا تدخل هذه الصورة الأخيرة ضمن موضوع الدراسة إذ أن أغلبها يمثل حفلات نسائية فى الخلاء وأخرى داخل القصور مما يبعدها عن الصور الشخصية ويقربها من تصاوير المخطوطات التوضيحية .

الفصل الثالث

تأصيل الصور الشخصية العثمانية

يصبح من الضرورى بعد أن تناولنا فى فصول أبواب هذا الكتاب السابقة تطور فن الصور الشخصية عند الأتراك العثمانيين عبر خمسة قرون من الزمان أن نتطرق فى هذا الفصل إلى أصول هذا الفن فى التصوير التركى بصفة عامة ، أو بمعنى آخر تتبع هذا الفن منذ عهد الأتراك الأويغور وحتى ما قبل العصر العثمانى .

فقد أوضحت الحفريات المختلفة التى جرت فى بعض المدن والمواقع الأويغورية القديمة ، أن فن التصوير وعلى وجه الخصوص الصور الشخصية قد وصل عند الأتراك الأويغور إلى درجة كبيرة من التقدم والازدهار .

ففى الحفائر التى قام بها (لوكوك وجرينفيدل ـ Lecoq,Grünwedel) فى مدينة قوجو بالقرب من طرفان وفى منطقة دير (طوياق ـ Toyuk) وفى خرائب بزكلك القريبة من (مورطوق ـ Murtuk) تم الكشف عن بقايا رسوم جدارية وكتب وأوراق مصورة ترجع إما إلى فترة القرن الثامن الميلادى أو إلى القرن التاسع الميلادى [١] .

كما كشفت حفريات أخرى فى بعض المدن الأويغورية القديمة قامت بها بعثة علمية فرنسية عن مجموعة أخرى من المعابد التى تحتوى على رسوم وصور[٢] ، وقام أيضًا السيد (أريل ستين ـ Aurel Stein) بعمل حفائر فى المعابد المنحوتة فى الصخر وكشف عن الرسوم التى كانت تغطى جدرانها وأسقفها ، فضلا عن الحفائر التى قامت بها البعثة اليابانية فى منطقة المدافن المعروفة باسم (استانا ـ Astana) بالقرب من طرفان[٣] .

وتكاد ترجع معظم الرسوم الجدارية والصور التى عثر عليها من خلال الحفائر

---

(١) تم نقل معظم هذه المكتشفات إلى متحف الأجناس البشرية فى برلين (المتحف الأثنوغرافى) وكثير منها تعرض للتلف والتدمير خلال الحرب العالمية الثانية راجع فى هذا الموضوع :
Rowland (B.), The Art of Central Asia. New York 1974 P. 182 .

(٢) توجد معظم هذه الآثار فى متحفى جوميه واللوفر فى باريس .
Arseven (C.), Türk Sanati, Istanbul 1970, PP. 17, 18 .

(٣) تعرض هذه المكتشفات الآن بمتحف فنون وسط آسيا بمدينة نيودلهى
Rowland (B.), Op. Cit., P. 182 .

السابقة إلى فترة الدولة الأويغورية الأولى (٧٤٥ - ٨٤٠م) والتى تعتبر بحق الفترة الذهبية لحضارة وفن منطقة التركستان .

وقد شهدت هذه الفترة انتشاراً واضحًا للديانة البوذية ثم المانوية التى سادت بين الأتراك الأويغور بعد عام ٧٦٢م . مما كان له أكبر الأثر فى ازدهار فن التصوير الأويغورى الذى حمل فى ثناياه طابع الاستمرارية للفن المانوى الذى كان قد انتهى تقريبا فى إيران .

وهناك مجموعة أخرى من الرسوم والصور ترجع إلى فترة نهاية القرن ٩م والقرن ١٠م وذلك بعد انسحاب الأويغور إلى إقليم تارم فى طرفان وبش باليق ومدن أويغورية أخرى .

ومعظم هذه الرسوم والصور بوذية حيث أخذت البوذية فى الانتشار فى دولة الأويغور بشرقى التركستان بعد عام ٨٧٠م حتى فاقت المانوية فى انتشارها ، كما حدث فى نفس الوقت أن وجدت المسيحية النسطورية ، بل ظهر الإسلام وقتها أيضًا ولكن بدرجات قليلة فى البداية .

الصور الشخصية عند الأتراك الأويغور :

يستشف مما وصلنا من الصور الجدارية أن فن رسم الصور الشخصية قد عرف الأتراك الأويغور بعد عام ٧٥٠م بفترة قليلة ، إذ أن وجوه الأشخاص قبل هذا التاريخ كانت تبدو متشابهة تقريبًا ، وكان التمييز بين الأشخاص فى مثل هذه الرسوم والصور الجدرية يتم عن طريق كتابة الأسماء أسفل كل صورة .

وليس من شك فى أن الأتراك الأويغور طوروا فن التصوير بصفة عامة وفن الصور الشخصية بصفة خاصة ، ونستطيع أن نتبين ذلك بوضوح فى الرسوم التى تشتمل على أقوام أخرى غير الأتراك الأويغور .

ويبدو أن فكرة تحديد الخصائص التى تميز كل شخص ترجع إلى عهد الكوك ترك الذين أقاموا لأنفسهم دولة فى القرن السادس الميلادى وتطور فن الرسم والنحت فى عهدهم تطوراً ملحوظًا .

فقد كشفت الحفريات التى أجريت فى وادى أرخون عن تماثيل لحكام وأمراء ووزراء وأميرات وملكات ، كما كشف عن تمثال كاول تكين مؤسس الدولة وقائد جيشها وأيضًا تمثال زوجته ، وقد تميز هذا التمثال بوضوح الملامح التركية وبملامحه المعبرة التى أوجدتها يد فنان ذو لمسات ماهرة ، وكذلك تميز تمثال زوجته التى مثلت فى وضع الجلوس بالثياب البسيطة الجميلة[١] .

ولقد كان لهذا الاتجاه الفنى الذى ظهر فى عهد دولة الكوك ترك تأثيره الواضح على الفن فى عهد دولة الأويغور ، حيث اتجه فن التصوير نحو الواقعية بصورة ملحوظة ، ويمكن ملاحظة ذلك فى كثير من الرسوم الجدارية للأمراء والنبلاء الأويغور فى المعابد البوذية والمانوية فى صور جوق وبزكلك وهى تكشف عن براعة فى رسم الصور الشخصية .

ومن الصور الشخصية التركية المبكرة التى وصلتنا رسم جدارى من أحد الكهوف فى منطقة قيزل يرجع تاريخه إلى القرن ٧م[٢] (لوحة رقم ٢٤٦) ، يمثل صورة شخصية لأحد النبلاء الترك ، وتعتبر هذه الصورة واحدة من بين مجموعة صور شخصية تمثل النبلاء الأترك رسمت بامتداد مدخل هذا الكهف .

ويرتدى هذا النبيل الذى رسم فى وضعة ثلاثية الأرباع ثوبا يشبه القفطان مفتوحًا من الأمام أزرق اللون تزينه رسوم صلبان صغيرة ومتكررة ، فى حين زخرفت حوافه بأشرطة عريضة تزدان برسوم زهور متكررة أسفله رداء أصفر اللون بدون ياقة يصل إلى ما بعد الركبة بقليل ، وسروال بنى اللون ، وحذاء جلدى برقبة طويلة أشبه بالبوت أصفر اللون ، ويتمنطق هذا النبيل بحزام جلدى مكون من حلقات صغيرة مستديرة ، مثبت فيه سيف مستقيم طويل ، ويمسك فى يده اليمنى بزهرة فى حين يقبض بيده اليسرى على ما يشبه المنديل .

واستخدم الفنان اللون الأخضر الداكن فى تلوين خلفية الصورة والتى تتخللها رسوم دوائر صغيرة متكررة ربما رمز بها إلى أشكال النجوم فى السماء . وتعكس

---

(١) Aslanapa (O.), Turkish Art and Architecture London 1976 PP. 41 , 42 .

(٢) Rowland (B.), Op. Cit., P. 162 .

قسمات وجه هذا النبيل الملامح التركية المتمثلة فى الوجه القمرى والأنف المستقيم والفم الصغير ، وكذلك ملابسه التى تبدو تركية الطابع . ومن أبرز الصور الشخصية التى وصلتنا من عهد دولة الأويغور الأولى صورة شخصية لأمير أويغورى رسمت على جدران أحد المعابد بمنطقة بذكلك فى طرفان منفذة بالألوان المائية (فريسكو) يرجع تاريخها إلى نهاية القرن ٨م وبداية القرن ٩م[1] . (لوحة رقم ٢٤٧).

وتشير الكتابة الأويغورية الموجودة على جانبى الصورة إلى هذا الأمير بما نصه « هذه الصورة الشخصية للأمير ألب أرسلان المشبه بالرب » .

ويرتدى هذا الأمير الذى رسم فى وضعة ثلاثية الأرباع قفطانًا برتقالى اللون بدون ياقة . وغير مفتوح من الأمام ، وله أكمام متسعة قليلاً تزينه رسوم دوائر متكررة ويتمنطق بحزام أخضر اللون تتدلى أطرافه إلى الأمام ، ويضع على رأسه تاجا (ربما يمثل تاجًا مانويًا) يذكرنا بأغطية الرؤوس الصينية التى تعرف بالشمسيات ، بينما يتدلى من أذنيه قرط مستدير الشكل ، ويمسك هذا الأمير فى يده اليسرى باقة من الزهور من بينها زهرة شقائق النعمان (التوليب) .

ويحيط بصورة الأمير من الجانبين رسم لستارة مطوية حمراء اللون ، رسمت طياتها بشكل واقعى ، فى حين استخدم الفنان اللون الأصفر فى عمل الخلفية .

وتعكس ملامح وجه هذ الأمير الأويغورى والمتمثلة فى الوجه المستدير والعيون اللوزية والأنف الطويل المستقيم والفم الصغير ، وكذلك اللحية والشارب ، وطريقة تصفيف شعر الرأس على هيئة خصلات وضفائر طويلة تنسدل على الأكتاف وخلف الرأس أوصاف وخصائص الأتراك فى آسيا الوسطى .

وتدل هذه الصورة الشخصية الأويغورية دون شك على براعة الرسامين الأويغور فى عمل الصور الشخصية ، وإظهار التفاصيل الدقيقة ، ويمكن ملاحظة ذلك فى الخطوط المستخدمة فى رسم الوجه والأيدى وطيات الستارة ، وهى تكشف عن أسلوب فنى عال ومتميز .

---

(١) Rowland (B.), Op. Cit., P. 195 .

ومما هو جدير بالذكر أن مدرسة التصوير عند الأتراك الأويغور بما بلغته من مستوى متميز قد امتد أثرها إلى الرسوم والصور الشخصية فى عهد الغزنويين ، وإلى مدرسة التصوير فى عهد الأتراك السلاجقة سواء فى إيران أو فى الأناضول بل وإلى مدرسة التصوير العثمانى فى مراحلها الأولى .

ونلمح فى بعض أمثلة مجموعة الصور الشخصية العثمانية التى تعرضنا لها بالدراسة من خلال هذا الكتاب وجود بعض الظواهر والتقاليد الفنية التى سبق وأن شاهدناها فى الصور الشخصية التركية الأويغورية ، بل وفى بعض الصور فى مدارس التصوير الإسلامى التى تأثرت بدورها بالأساليب الفنية التركية الأويغورية .

ويمكن الإشارة إلى بعض هذه الظواهر والتقاليد الفنية ، وذلك على النحو التالى :ـ

ظاهرة اتخاذ الريش والشعر (قُنْزُعَه)[1] فى أغطية الرءوس :

سبق وأن شاهدنا فى الصور الشخصية العثمانية ارتداء السلاطين العثمانيين منذ عهد السلطان سليمان القانونى لعمائم مزينة بالريش وفى أحيان أخرى يضاف إليه خصلات من الشعر أو الخيوط (قنزعه) .

وإذا ما حاولنا أن نبحث عن أصل هذه الظاهرة فى التصوير الإسلامى عامة والتصوير العثمانى خاصة ، فإننا نلاحظ فى البداية أن هذه الظاهرة ترجع إلى عهود سابقة على الإسلام ، وأن أصولها تعود إلى القبائل التى عاشت فى أواسط آسيا (إقليم التركستان) وأن اتخاذ الريش فى أغطية الرءوس كان يرمز عند هذه القبائل التركية إلى الشجاعة ويعد علامة تميز رئيس الرامين بالقوس أو عند القيام بالصيد [2] .

كما أن اتخاذ مثل هذه الزينة فى أغطية الرءوس لم يكن عند هذه القبائل لغرض

---

(١) القنزعة : الشعر حول الرأس والريش المجتمع فى رأس الديك والقُبَّرة .

(٢) يستلفت النظر رسم بعض الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين وهم يرتدون عمائم مزينة بالريش أثناء ممارستهم لرياضة الرمى بالقوس ، راجع لوحة رقم ٣٤

جمالى أو إشارة إلى التميز فقط وإنما كان يعتبر بمثابة طلسم أو تميمة .

وتشير المصادر الصينية إلى أن جنود الهيونغ نو (الهون) كانوا يتخذون أغطية رءوس بها ريش ، وأن الريش كان يستخدم عند سامان وسط وشمال آسيا كطلسم ضد الأرواح الشريرة فى حالة المرض[١] ، ولعل هذا يفسر لنا ولو جزئياً استخدامه فى خوذ المحاربين الذى يواجهون عدوين : عدو حقيقى مرئى وآخر خفى غير مرئى .

ويخبرنا « ديوان لغات الترك » فى القرن العاشر الميلادى بأن التمائم المستخدمة عند محاربى القبائل التركية كانت تتكون من (Yak ـ قُنْزعه) ذات طرف أو ذؤابة وأنها كانت تصنع من الحرير وكانت تلبس أيضًا لكى تستخدم كشارة فى المعركة[٢] .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن أغطية رءوس المحاربين فى عهد السلاجقة ، وفى عهد المماليك كانت تزين أيضًا بالريش ؛ بل نجد ذلك عند الأرمن ، إذ يذكر أن أجناد أحد ملوكهم كانوا يتخذون خوذا مزينة بالريش .

ووفقًا لما ذكره ابن البيبى فقد كانت الأجناد فى الأناضول تتخذ خوذات تزدان بقنزعة طويلة وكانت توضع أيضاً على رءوس الخيل ، وهى تستخدم كشارة قبلية ، كما أنها تدل على أن مرتديها يمكنه أن يطلق سهمًا على طائر فى سرب[٣] ، وفى هذا علامة على مهارته وكفاءته فى الرماية .

ومن الملاحظ أن العديد من الصور التى تنتمى فى أسلوبها الفنى إلى المدرسة المغولية أو المدرسة التيمورية تشتمل على رسوم أشخاص من الرجال والنسوة وهم يرتدون أغطية رءوس يزين بعضها ريش طويل[٤] ، ونجدها أيضا مستخدمة فى الدويلات التركمانية والتى كان تنظيمها يتبع نفس قواعد الدويلات الإيلخانية حيث

---

(١) Artamonov (J.), The History of Khazars, P. 43 .

(٢) Atalay (B.) Divana Lugat - it türk Tercumesi P. 483 .

(٣) Erzi (A.), Ibn. Babi, Al Awamir alAla, iyyah Fi al umuri al-Ala, iyyah. Ankara 1956 .

(٤) الباشا (حسن) التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ص٢١٠ .

كانت تستخدم للموظفين ذوى المناصب الرسمية الممنوحة من قبل السلطان وأطلق عليها اسم (Otaga) .

أما فى مدرسة التصوير العثمانى فقد كنا نشاهد السلاطين العثمانيين وكبار القادة العسكريين يرتدون أغطية رءوس مزينة بالريش ، وأحياناً بالريش والشعر ، وقد أصبحت هذه الظاهرة تشكل جانبًا مهمًا من جوانب مظهر السلطان منذ عهد السلطان سليمان القانونى[(١)] .

وإلى جانب مشاهدتنا لهذه الظاهرة فى صور هذا السلطان الشخصية ، فإننا نشاهدها أيضاً فى صوره الأخرى فى المخطوطات التاريخية ، ومن أمثلة ذلك التصويرة التى تمثل موقعة الموهاج ، والتى يشاهد فيها السلطان سليمان القانونى وسط قواته وقد ارتدى عمامة مزينة بثلاث مجموعات من الشعر الأسود يتخللها ريشة طويلة ، ويدلنا ذلك على أنها كانت ضمن ملابس الحرب . وقد عرفت هذه الشارة المتخذة من الريش والشعر والتى كانت تضاف إلى مقدمة عمامة السلطان باسم (- hidu Crest) وكان الشعر يتخذ من شعر الخيل بينما كان الريش يتخذ عادة من ريش طائر الحزين أو طائر الطاووس .

وبمرور الوقت أصبحت الحلية المعدنية التى تثبت فيها مجموعة الريش والشعر أكثر أهمية من حيث الشكل والحجم والثراء الزخرفى ، إذ تنوعت أشكالها وكبر حجمها وكثرت الجواهر والأحجار الكريمة التى ترصعها ، وقد بلغت هذه الحلية قمة ثرائها فى عهد السلطان العثمانى عبد الحميد الأول ، والسلطان العثمانى مصطفى الثالث ، كما يلاحظ ذلك من خلال صورهم الشخصية .

ومن الجدير بالذكر أن كتب الحرف فى العصر العثمانى قد تضمنت بعض المعلومات عن هذه الحليات السلطانية وطريقة فكها وتنظيفها وبصفة خاصة الجواهر والأحجار الكريمة التى ترصعها ، كما أشارت إلى أن أشكالها تزيد على المائة .

---

(١) أشارت بعض المصادر التاريخية إلى ارتداء السلطان محمد الفاتح لعمامة تزدان بالريش إلا أنه يلاحظ خلو غطاء رأس هذا السلطان فى جميع صوره الشخصية التى ترجع إلى عهده من هذه الشارة .

ونشاهد في تصاوير مخطوط سورنامة وهبي ، والتي تصور حفلات ختان أبناء السلطان أحمد الثالث تصويرة تمثل طائفة الجواهرجية وهي تسير ضمن موكب طوائف الحرف وقد وضع أفرادها نماذج من هذه الحليات على جواسق العرض ضمن مصنوعاتهم (لوحة رقم ٢٤٨ ، ٢٤٩) .

ويضم متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة إستانبول أمثلة من هذه الحليات السلطانية المحلاة بالريش والشعر والجواهر والأحجار الكريمة غير أنها قليلة ذلك أن أغلبها قد تعرض للفك من قبل الجواهرجية من أجل الحصول على الجواهر الثمينة التي كانت ترصعها[1] (لوحة رقم ٢٥٠) .

وكانت هذه الحليات تقدم في بعض الأحيان كهدايا للسلطان ، وفي أحيان أخرى تقدم كهدايا من قبل السلطان لبعض الشخصيات الهامة في مناسبات الخطوبة أو الزواج . ونشاهد في مخطوط شاهنشاهنامه المؤرخ في سنة ٩٨٩هـ/ ١٥٨١م والمحفوظ في مكتبة الجامعة باستانبول ، تصويرة تمثل السفير الإيراني وهو يقدم حلية من هذا النوع كهدية للسلطان مراد الثالث .

وتشير بعض الوثائق إلى تقديم السلطان العثماني سليم الثالث مجموعة من هذه الحليات كهدايا ، واحدة لكل فرد من أفراد أسرة جورج الثالث وذلك في سنة ١٢٠٨هـ/ ١٧٩٣م ، وواحدة للأدميرال نلسن وأخرى من المحتمل أنها لنابليون بونابرت .

ويستلفت النظر في هذا الصدد ارتداء ملك بولونيا استفانوس باتوري الثالث في صورة رسمت له سنة ١٥٨٦م غطاء رأس يعلوه حلية مثبت بها ريشة من ريش طائر الحزين مهداه إليه من قبل السلطان[2] .

وفي خلال القرن الثالث عشر الهجري (١٩م) حدث تغير في شكل هذه

---

(١) من أمثلة الحليات التي يحتفظ بها هذا المتحف ثلاث حليات تحمل أرقام سجل ٤١٢ ، ٤٣١ ، ٤٣٨ ، مصدرها إحدى المقابر العثمانية ونقلت إلى المتحف في سنة ١٩٢٦م .

(٢) Ünat (R. R), Osmanli Sefirleri ve Sefaretnameleri P. 179 .

الحليات حيث قل عدد الريش وازداد حجم الحلية المعدنية المرصعة بالجواهر ، ونستطيع أن نتبين ذلك من خلال الصور الشخصية التى تخص السلطان عبد الحميد والسلطان مراد الخامس .

كما يلاحظ أيضًا أن هذه الحليات قد أصبحت تزدان بزخارف ذات صلة بأساليب فن الباروك والروكوكو مثل اللفائف النباتية التى تتألف من عناقيد العنب وأوراق الأكانتس .

وبعد هذا العرض السابق يتبين لنا أن استخدام الريش والشعر بهيئة شارات فى أغطية رءوس السلاطين وكبار القادة العسكريين تعبر عن التميز وكعلامة من علامات الأمتياز والكفاءة فى مجالى الحرب والصيد ، وهو مدلول لا يختلف كثيراً عن مدلول هذه الشارة عند الأتراك الأويغور أو الأتراك السلاجقة فى إيران أو الأناضول .

ظاهرة حمل الأزهار فى الأيدى :

يستلفت النظر فى الصور الشخصية العثمانية منذ وقت مبكر رسم بعض السلاطين والقادة العسكريين وكبار رجال الدولة وهم يحملون فى أيديهم زهرة من أزهار الورد أو القرنفل أو شقائق النعمان فى هيئة توحى بأنهم يتنسمون عبيرها ، إذ يشاهدون وهم يقربونها إلى أنوفهم .

وليس هناك شك فى أن حمل الورود أو الأزهار يعتبر فى كثير من الأحيان رمزاً للأناقة والرقة ، فضلاً عن ذلك فقد تميزت بعض الشعوب بحبها وميلها الشديد نحو الأزهار واقتنائها .

وقد عرف عن الأتراك العثمانيين حبهم الواضح للأزهار ، بل وعشقهم وولعهم ببعض الأصناف دون غيرها .

وانعكس هذا الأمر فى الاهتمام بزراعتها ، حيث انتشرت حدائق الزهور فى كثير من الأماكن ، ويذكر الرحالة الذين زاروا مدينة أدرنه فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين أنه يمكن رؤية حقول لا نهاية لها من أزهار الزنبق والنرجس

والسوسن وشقائق النعمان حول المدينة ، كما انتشرت حدائق الأزهار بصفة خاصة فى تركيا حول المقابر ، كما كانت أزهار الزنبق والريحان والبنفسج تنتشر حول المساجد(١) .

ولا يزال الأتراك حتى يومنا هذا يضعون فى شرفات ونوافذ منازلهم أصص الزهور، بل ويضعونها أيضاً داخل منازلهم فى زهريات وأوانى فضية أو خزفية .

كما عرف عن بعض السلاطين العثمانيين اعتناؤهم بالحدائق والأزهار وخاصة السلطان أحمد الثالث (١١١٥ ـ ١١٤٣هـ/ ١٧٠٣ ـ ١٧٣٠م) الذى اهتم بزهرة اللاله (Tulip) والتى كانت من أحب الأزهار إلى نفسه ونفوس العثمانيين الذين أكثروا من زراعتها خصوصاً فى أيام هذا السلطان الذى أصبح عصره يعرف بعصر زهرة اللاله Lalé Davrie ، وقد أنشأ السلطان لهذه الزهرة حديقة خاصة داخل أسوار قصر طوبقابى ، كما شجع الناس على استنباتها وتهجينها حتى أصبح لها فى حدائق استانبول أنواع كثيرة ، وقد كانت تعقد المسابقات بين هواة الزهور ، وتصرف المكافآت السخية لمن ينتج أحسن الأنواع من زهرة اللاله ، وكانت الزهرة الفائزة فى المسابقة تعطى اسما تعرف به .

ويقول أحد الكتاب الأتراك فى رسالة له عن هذه الزهرة أن أسماءها بلغت نحواً من خمسمائة وخمسين اسما ، وتتجلى عناية الدولة بهذه الزهرة فى تشكيل مجلس يعرف بمجلس الزهور يشرف على زراعتها ، ويعمل على حمايتها من تقلبات الجو ، وينظم حفلات ليلية تضاء فيها حقول هذه الزهرة بمصابيح صغيرة(٢) .

ويرى البعض أن العناية بأنواع معينة من الزهور فى العصر العثمانى مثل زهرة اللاله (Tulip) لم يكن بسبب شكلها الجميل فحسب بل هناك سبب آخر ، هو

---

(١) Oz (T.), Turkish Tiles P. 21 .

(٢) مرزوق (محمد عبد العزيز) ، المرجع السابق ص٥٣ ، ٥٤ ويقال أن سفير هولندا فى استانبول قد نقل إلى حديقة داره فى هولندا هذه الزهرة وزرعها هناك ، وحرص على أن يحتفظ بها لنفسه ، وضن بها على غيره ممن شاهدوها وأعجبوا بها ، ولكنه رغم حرصه هذا سرقت من حديقته وزرعت فى أنحاء شتى من هولندا ثم خرجت إلى باقى بلاد أوربا وذاعت فيها .

أن حروف اسمها أى اللام والألف واللام والهاء هـى نفس حـروف اسـم الجـلالة « الله » وهى أيضًا نفس كلمة « هلال » ، والهلال هو الشكل الذى اختاره الأتراك فى العصر العثمانى ليكون رمزًا لهم[١] .

ومن الجدير بالذكر أن الوردة عند الصوفية تعتبر رمزًا للذات الإلهية والبلبل الغرّيد الذى يعشق الوردة ولا يغنى إلا لها ، هو ذلك الصوفى الذى يحب الله ويسبح له ، كما أن العطر هو الإلهام الربانى[٢] .

ويلاحظ فى هذا السياق أيضًا أن بعض الأشعار الفارسية والتركية قد ورد بها تشبيه دماء الشهداء فى لونها الأحمر بزهرة شقائق النعمان ، بل تذهب فى بعض الأحيان إلى أبعد من ذلك فى إشارتها إلى أن أزهار شقائق النعمان ذات اللون الأحمر إنما تنبت من دماء الشهداء .

ومما لا يسع إغفال ذكره فى هذا الصدد أن ظاهرة حمل الأزهار فى الأيدى كانت من الظواهر التى تشاهد فى بعض الرسوم والصور الشخصية التركية التى ترجع إلى عهد الأتراك الأويغور .

ومن أمثلتها رسم جدارى من أحد الأديرة النسطورية فى قوجو يرجع إلى القرن ٩م يمثل مجموعة من الرهبان يقفون فى مواجهة أحد القساوسة وقد حمل كل منهم فى يديه غصنًا ينتهى بزهرة[٣] .

ورسم جدارى آخر يمثل مجموعة من الرهبان البوذيين فى صفين ، يظهر أفراد الصف العلوى وهم يحملون فى أيديهم الأغصان والأزهار[٤] .

ومن الرسوم الشخصية الجدارية التى نشاهد فيها هذه الظاهرة أيضًا صورة شخصية مرسومة على أحد جدران المعابد بمنطقة بزكلك فى طرفان ترجع إلى فترة نهاية

---

(١) Arseven (G. E.), Les Arts Decoratifs Turcs. P. 60 .

(٢) المصرى (حسين مجيب) صلات بين العرب والفرس والترك ، القاهرة ١٩٧١ ص٢٢٨ .

(٣) Rowland (B.), Op. cit., P. 196 .

(٤) Ibid., P. 186 .

القرن ٨م وبداية القرن ٩م ، تمثل أميراً تركياً أو يغورياً يعرف باسم ألب أرسلان وهو يحمل فى يده اليسرى باقة من الأزهار من بينها زهرة التوليب واللاله)(١) .

كما تشاهد هذه الظاهرة أيضاً فى الصور الشخصية التركية الأويغورية المرسومة على الورق ، ومن أمثلتها صورة لنبيل تركى يحمل باقة من الأزهار(٢) .

ومن خلال الأمثلة السابقة يتضح لنا أن ظاهرة حمل الأزهار فى الأيدى عرفت عند الأتراك قبل إسلامهم وهى فى أغلب الأحيان كانت ترتبط ببعض المعتقدات الدينية عندهم(٣) .

وإذا كان الأتراك العثمانيون قد ورثوا حب الأزهار والورود عن أسلافهم القدامى، إلا أنه يصعب القطع بأن الأتراك المسلمين قد أخذوا هذه الظاهرة عن الأتراك غير المسلمين بنفس الرمزية والدلالة .

ظاهرة حمل المناديل فى الأيدى :

يستلفت النظر فى العديد من الصور الشخصية العثمانية تمثيل الأشخاص وعلى وجه الخصوص السلاطين وهم يحملون فى أيديهم مناديل من الحرير أو وهم يضعونها فى الشيلان وأحزمة الوسط .

وقد ورد فى كتاب الكشغرى كلمة (ألاتو) وهى كلمة يفسرها الكشغرى

---

(١) Rowland (B.), Op. cit., P. 195 .

(٢) Aslanapa (O.), Op. Cit., P. 19 .

(٣) كانت الأزهار تقدم كقربان فى بعض الحضارات القديمة وخاصة الحضارة المصرية ، إذ نجد بين القرابين فى مقابر الأشراف فى الدولة الحديثة كميات ضخمة من الأزهار موضوعة أمام صاحب المقبرة ، وفى بعض الأحيان كانت الزوجة تصور خلف زوجها وهو يتلقى القربان بينما تحمل هى باقة من الأزهار فى يدها مثلما نشاهد فى صور المقبرة رقم (١٤٧) بطيبة الغربية من أواسط الأسرة الثامنة عشر .

Abdul - Qader (M.), The Development of the Funeray beliefes and Practices displayed in the Private tomps of the new Kingdom at the bes . Cairo 1966 PP. 180, 181 .

بقوله « قطعة حرير يمسك بها الرجل في حجره لينظف بها أنفه » ، ومن المعروف أن منديل الأنف لم يكن يستعمل فى العصور القديمة والمتوسطة لا عند اليونان القدماء ولا عند المسلمين ، ولكنه كان يستعمل منذ أقدم الأزمنة فى الصين واليابان، ولم يستعمله الأوربيون إلا فى القرن ١٥م بعد أن عرفت حضارة الشرق الأقصى ، كما كان المنديل يستعمل قديماً فى منغوليا ولا بد أن يكون الترك قد استعملوا المنديل فى القرن الحادى عشر ، ثم بقى لهم فيما بقى من آثار حضارة الشرق الأقصى بعد أن تقلص نفوذها[1] .

ويمكننا مشاهدة هذه الظاهرة فى بعض الرسوم والصور التى ترجع إلى عهد الأتراك الأويغور ومن أمثلتها رسم جدارى من قوجو (القرن ٩م) يظهر فيه أحد القساوسة وهو يحمل فى يده اليسرى منديلاً يتدلى إلى أسفل[2] .

ونستطيع بعد ذلك أن نلاحظ استمرارية استخدام المنديل فى كثير من الرسوم والصور التى ترجع إلى عهد الأتراك السلاجقة بل وإلى عهد المماليك فى مصر . ومن أمثلة ذلك صورة الملك الذى يجلس داخل قاعة عرشه من مخطوط الترياق لجالينوس ٥٩٥هـ/ ١١٩٩م المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس[3] ، وصورة الحاكم فى منظر للبلاط الملكى فى مخطوط الترياق (أواسط القرن ٧هـ/ ١٣م) المحفوظ فى المكتبة الأهلية بفيينا[4] ، وصورة الحاكم الذى يجلس مع ندمائه فى مجلس طرب، وصورة الجهاز بهيئة فتاة من مخطوط كتاب الحيل الهندسية (القرن ٧هـ/ ١٣م) المحفوظ بمكتبة متحف طوبقابى ، وصورة الأمير التركى فى غرة مخطوط مقامات الحريرى[5] لمصر على الأكثر (٧٣٤هـ/ ١٣٣٤م) المحفوظ فى المكتبة الأهلية بفيينا .

---

(١) بارتولد ، تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ص٣٩ .

(٢) Rolwand (B.), Op. Cit., P. 196.

(٣) اتنجهاوزن (ريتشارد) فن التصوير عند العرب ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتى بغداد ١٩٧٤ ص٨٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٩١ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٤٨ .

ولا تخلو بعض الرسوم المنفذة على التحف التطبيقية والتى ترجع إلى هذه الفترة من وجود هذه الظاهرة ، إذ يشاهد فى رسم على سلطانية من الخزف الميناثى أمير يجلس على عرشه وهو يحمل فى يده اليسرى منديلاً[1] وفى رسم على طبق من الخزف الميناثى يشاهد فيه رجل وامرأة ويظهر الرجل وهو يحمل فى يده اليسرى منديلاً مطرزاً[2] وفى رسم على قدر من الفخار غير المطلى من صناعة العراق فى القرن ٦ هـ/ ١٢م يمثل شخصاً يجلس الجلسة الشرقية وفى يده اليسرى منديلاً[3] ، وفى رسم منقوش على وجه درهم يمثل السلطان المقتدر بالله وهو يجلس الجلسة الشرقية وفى يده اليسرى منديل[4] .

وليس من شك فى أن ظاهرة حمل المناديل الحريرية البيضاء اللون أو الملونة والمطرزة بخيوط الحرير تعتبر علامة من علامات الأناقة والأبهة وحسن اللباس ومكملاته ، كما أنها تدل فى نفس الوقت على نظافة الشخص وطيب رائحته إذ كانت تعطر فى بعض الأحيان .

ومن الجدير بالذكر أيضاً أن المنديل فى العصر العثمانى لعب دوراً اجتماعياً إذ اعتبر شارة من شارات العشق والحب ورمزاً للوصال ، يؤكد ذلك بعض الكتابات التى سجلت عليها ، ومن أمثلتها منديل نفذت زخارفه بالطبع يرجع إلى العصر العثمانى (القرن ١١ هـ/ ١٧م)[5] كتب عليه عبارة « لقاء المحبوب شفاء القلوب » .

كما يفهم من بعض الإشارات التاريخية أن السلطان العثمانى كان يستخدم المنديل عندما يرغب فى إحدى جواريه ، وذلك عن طريق إلقائه بمنديله عليها أثناء سيره فى القصر .

---

(١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٤٥١٠ .

(٢) Pope (A.), Survey of Persion Art vol (5) Pl. 651 .

(٣) Papadopolo (A.) L' Islam et L'Art Musulman Pl. 399 - 401 .

(٤) نقود الصلة والدعاية (شكل رقم ٨) ، مجلة المسكوكات عدد ٣ سنة ١٩٧٢م .

(٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٢٦٤٦ .

الخاتمة

وبعد فقد عرضنا فى هذا الكتاب لفن الصور الشخصية فى مدرسة التصوير العثمانى من خلال أربعة أبواب ، تناولنا فيها فى البداية الصور الشخصية العثمانية فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) ، وقد اتضح فى هذه الفترة أن معظم الفنانين الإيطاليين الذين قدموا إلى مدنية إستانبول فى عهد السلطان محمد الفاتح (١٤٥١ ـ ١٤٨١م) لم يكونوا من فنانى عصر النهضة البارزين ، مثل الفنان النحات كوستانزا الذى لم يعرف إلا من خلال مجموعة الأنواط التى قام بعملها للسلطان محمد الفاتح وتحمل توقيعه ، وكذلك الأمر بالنسبة للفنان النحات برتولدى .

كما وضح فى هذه الفترة أيضًا تأثير الرسوم والاسكتشات التى قام بإعدادها الفنانون الإيطاليون فى مدينة استانبول على مصورى الصور الشخصية العثمانيين ، من حيث اتباع قواعد ومفاهيم فن النهضة فى رسم الأشخاص فى صور نصفية من الجانب بواقعية ملحوظة تعتمد فى الأساس على دقة ملاحظة الفنان وصدقه فى التعبير عن نموذجه بالإضافة إلى تعبيره عن الظل والنور والبعد الثالث .

وتبين كذلك أن مدرسة التصوير العثمانى على الرغم من تأثرها الواضح بمفاهيم فن النهضة فى رسم الصور الشخصية إلا أن نقاش سنان المصور العثمانى الذى تخصص فى عمل الصور الشخصية قد نجح فى ابتكار نموذج فنى يجمع بين الأساليب الفنية الغربية والأساليب الفنية الشرقية بطريقة موفقة ، وقد أصبح هذا النموذج مثلا يحتذى به من قبل المصورين العثمانيين .

بالإضافة إلى ذلك فقد رجحت الدراسة أن تكون الصور الشخصية الأربع والتى قام بعملها فنانون عثمانيون وتناولناها فى الفصل الثالث من الباب الأول ـ قد نفذت فى السنوات الأخيرة من حكم السلطان محمد الفاتح فى حوالى ما بين سنة ١٤٧٨ وسنة ١٤٨١م ـ وهى الفترة التى شهدت اهتمامًا واضحًا من قبل السلطان محمد الفاتح بفن الصور الشخصية .

وتعتبر الصور الشخصية العثمانية فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) صدى للظروف السياسية التى عاشتها الدولة العثمانية ، وتعبر عن اهتمام السلطان محمد

الثانى بالفتوحات ومشاركته فيها ، واغتراب السلطان جم عن وطنه ومحاولته العودة إليه، ويظهر ذلك فى رسم هذين السلطانين فى بعض صورهم الشخصية كفرسان .

ولوحظ أيضاً أن الاهتمام بفن الصور الشخصية وخاصة فى عهد السلطان محمد الفاتح قد توقف فى الفترة التى اعتلى فيها السلطان بايزيد الثانى العرش (١٤٨١ ـ ١٥١٢م) وذلك لأسباب دينية وسياسية وثقافية .

وإذا تركنا فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) وانتقلنا إلى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) نجد أن الفترة التى سبقت فترة الأصالة وتشمل عهد السلطان سليم الأول (١٥١٢ ـ ١٥٢٠م) والسلطان سليمان القانونى (١٥٢٠ ـ ١٥٦٦م) بمثابة البوتقة التى انصهرت فيها الأساليب الفنية الوافدة من إيران ووسط آسيا والأساليب الفنية الوافدة من أوروبا ، وقد أدى ذلك إلى ظهور ملامح جديدة فى رسم الصور الشخصية العثمانية تشاهد بوضوح فى أعمال المصور حيدر ريس .

وتبين أن فترة الأصالة وهو المصطلح الذى فضلنا إطلاقه على الأسلوب الفنى الذى ساد مدرسة التصوير العثمانى خلال فترة الربع الأخير من القرن العاشر الهجرى (١٦م) بدلاً من مصطلح « الفترة الكلاسيكية » الذى اعتاد الكتاب الأتراك والمستشرقون استخدامه للدلالة على هذه الفترة ذلك أن مصطلح الأصالة يعبر بوضوح عن الأسلوب الفنى الناضج لمدرسة التصوير العثمانى والذى ساد خلال هذه الفترة ، كما أنه يدل على المرحلة المتطورة فى سياق مراحل التطور التى سار فيها فن الصور الشخصية العثمانية .

كما تبين أيضاً أهمية هذه المرحلة فى مجال عمل الصور الشخصية حيث قام المصور العثمانى بتوضيح كثير من المخطوطات بالصور ، وهى مخطوطات اهتمت بالصور الشخصية كموضوع مستقل وقائم بذاته مثل مخطوط القيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية ومخطوط زبدة التواريخ ومخطوط مشاعر الشعراء وغيرها ، ونجاح مصورى المرسم السلطانى فى تضمين هذه المخطوطات صورا شخصية معبرة وصادقة فضلاً عن نجاحهم فى رسم الصور الشخصية التاريخية معتمدين فى ذلك على أوصاف السلاطين فى كتب التاريخ والتراجم .

ووضح فى هذه المرحلة أيضًا تأثير الأعمال الفنية لمصورى الصور الشخصية على أعمال غيرهم من مصورى المخطوطات التاريخية ، وتعتبر تصاوير مخطوط كَلشن تواريخ ومخطوط اكرى فتح نامة من أفضل الأمثلة التى توضح هذه الصلة .

وثبت من خلال دراسة فن الصور الشخصية العثمانية فى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) معرفة مخطوطات الأنساب منذ عهد السلطان سليمان القانونى تحت اسم « زبدة التواريخ » وأن الأسماء الأخرى التى يشير إليها بعض الكتاب مثل سبحة الأخيار أو شجرة النسب أو سلسلة نامة لم تعرف إلا فى فترات لاحقة .

أما عن فن الصور الشخصية العثمانية فى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) فيلاحظ الاهتمام الواضح بعمل الصور المستقلة والتى كانت تحفظ فى ألبومات قيمة ، وكانت هذه الصور تضم إلى جانب صور السلاطين وكبار رجال الدولة صورا أخرى تمثل الزهاد والدراويش والشعراء والمداحين والشيوخ ، وتعتبر دراستها على قدر كبير من الأهمية إذ أنها تمدنا بمعلومات قيمة عن الحياة الاجتماعية فى العصر العثمانى فى القرن ١١هـ/ ١٧م .

كما شهد هذا القرن أيضًا تطوير أسلوب رسم الصور الشخصية فى مخطوطات الأنساب وذلك من حيث الاهتمام بخلفية الصورة ورسم المنظر الطبيعى وربط الشخص بعناصر الصورة الأخرى .

وقد أدى تدهور الأحوال الفنية فى فترة النصف الثانى من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) إلى تناقص أعداد المصورين ، وبالتالى قلة الإنتاج التصويرى بصفة عامة والصور الشخصية بصفة خاصة ، وتعتبر هذه الفترة من الفترات الفقيرة فى مجال عمل الصور الشخصية ، بالإضافة إلى ضياع كثير من هذه الأعمال نتيجة لغزو واحتلال الروس لمدينة أدرنه عدة مرات وخاصة فى سنة ١٨٧٨م .

وأخيراً جاءت معظم الصور الشخصية العثمانية فى فترة القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) وبداية القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) انعكاساً لأحوال المجتمع العثمانى واتجاهه نحو الاستمتاع بمباهج الحياة واتسام الحياة التركية بصفة عامة بالطراوة والنعومة ، كما تأثرت معظم الصور الشخصية فى هذه الفترة بالبيئة الثقافية

والفنية الجديدة التى ظهرت نتيجة لانفتاح تركيا العثمانية على الغرب .

وقد ظهر هذا الاتجاه بوضوح سواء فى صور الألبومات أو فى صور المخطوطات ، ويعتبر المصور عبد الجليل چلبى الشهير بلونى والمصور عبد الله بخارى من مؤسسى هذا الأسلوب الجديد .

وتمكن مصورو الصور الشخصية فى هذا القرن من تطوير فن الصور الشخصية من خلال استخدام تكوينات جديدة مثل التكوين الذى يظهر فيه السلطان وهو جالس على عرش فى وسط الصورة روعى فى رسمه اتباع قواعد المنظور ، والتكوين الذى يظهر فيه السلطان فى هيئة نصف القامة داخل دائرة بيضاوية قد يضاف إليها أحيانًا رسم منظر طبيعى أو رسم منظر طبيعى وبعض المنشآت المعمارية للسلطان صاحب الصورة .

والواقع أن الصور الشخصية العثمانية بالإضافة إلى كونها تكتسب أهمية كبيرة من الناحية الفنية فهى أيضًا تشكل مجالاً متسعا لدراسة العديد من أفرع الفنون التطبيقية العثمانية من منسوجات وثياب وسروج للخيل ، بالإضافة إلى الأوانى والبلاطات الخزفية والتحف المعدنية والتحف الخشبية من عروش وكراسى وصناديق وأبواب وغيرها وهى تتشابه تماما مع ما وصلنا من تحف تطبيقية عثمانية مما يدل أن واقعية المصور العثمانى قد تعدت رسم صور الأشخاص إلى جميع عناصر الصورة . وليس من شك فى أن فن الصور الشخصية الذى ازدهر عند الأتراك العثمانيين قد عرف أيضًا منذ وقت مبكر عند الأتراك الأويغور بعد عام ٧٥٠م بفترة قليلة . ونلمح فى بعض الصور الشخصية العثمانية التى عرضنا لها فى هذا الكتاب وجود بعض المظاهر والتقاليد الفنية التى توضح الصلة بينهما .

فهرس الأشكال

فهرس الأشكال :-

فهرس اللوحات

فهرس اللوحات :-

لوحة رقم ٤١	صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح . من المخطوط السابق
لوحة رقم ٤٢	صورة شخصية للسلطان بايزيد الثانى . من المخطوط السابق
لوحة رقم ٤٣	صورة شخصية للسلطان سليم الأول . من المخطوط السابق
لوحة رقم ٤٤	صورة شخصية للسلطان مراد الأول . فى مجموعة كفوركيان
لوحة رقم ٤٥	صورة شخصية للسلطان سليم الثانى . فى مجموعة كفوركيان
لوحة رقم ٤٦	صورة شخصية للسلطان مراد الثالث . فى مجموعة كفوركيان
لوحة رقم ٤٧	افتتاحية مخطوط كَلشن تواريخ (٩٩٢هـ/١٥٨٤م) فى دار الكتب المصرية تاريخ تركى طلعت ١٧٠
لوحة رقم ٤٨	خاتمة مخطوط كَلشن تواريخ
لوحة رقم ٤٩	السلطان محمد الفاتح فى جوسقة تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٥٠	السلطان محمد الفاتح فى الديوان تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٥١	تفصيل من الصورة السابقة
لوحة رقم ٥٢	السلطان بايزيد الثانى فى حجرة العرش . تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٥٣	تتويج السلطان سليم الثانى . تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٥٤	تفصيل من الصورة السابقة .
لوحة رقم ٥٥	صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح من مخطوط زبدة التواريخ (٩٩١هـ/١٥٨٣م) فى متحف الفنون التركية والإسلامية باستانبول .
لوحة رقم ٥٦	صورة شخصية للسلطان سليم الأول من المخطوط السابق
لوحة رقم ٥٧	صورة شخصية للسلطان مراد الثالث من المخطوط السابق
لوحة رقم ٥٨	الورقة الأولى من مخطوط كتاب الشجرة دار الكتب المصرية ٣٠ تاريخ تركى (خليل أغا)
لوحة رقم ٥٩	أبو مسلم الخراسانى والإمام الشافعى والإمام أبوحنيفة . تصويرة من المخطوط السابق.
لوحة رقم ٦٠	أبوالعباس والخليفة هارون الرشيد تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٦١	أسد بن سامان تصويرة من المخطوط السابق

لوحة رقم ٦٢ عضد الدولة تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٦٣ بلكاتكين تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٦٤ سبكتكين تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٦٥ أبوالمظفر بيرام شاه تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٦٦ سلجوق والسلطان سنجر والسلطان أبوالفتح ملك شاه الأول تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٦٧ الخليفة العباسى الناصر وقايدون خان تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٦٨ تولوى خان تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٦٩ هولاكوخان تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٠ أباقاخان تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧١ السلطان عثمان الأول تصويرة من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٢ السلطان أورخان تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٣ السلطان مراد الأول تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٤ السلطان بايزيد الأول تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٥ السلطان محمد چلبى تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٦ السلطان مراد الثانى تصويره من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٧ صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٨ صورة شخصية للسلطان بايزيد الثانى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٧٩ صورة شخصية للسلطان سليم الأول من المخطوط السابق
لوحة رقم ٨٠ صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٨١ صورة شخصية للسلطان سليم الثانى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٨٢ صورة شخصية للسلطان مراد الثالث من المخطوط اسابق
لوحة رقم ٨٣ صورة شخصية للسلطان محمد الثالث من المخطوط السابق
لوحة رقم ٨٤ صورة شخصية للسلطان الشاعر بايزيد الأول من مخطوط مشاعر الشعراء . وقف على اميرى افندى رقم ٧٢٢ فى المكتبة الوطنية باستانبول .
لوحة رقم ٨٥ صورة شخصية للسلطان الشاعر محمد الفاتح من المخطوط السابق

لوحة رقم ٨٦ صورة شخصية للسلطان سليم الأول من المخطوط السابق
لوحة رقم ٨٧ صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٨٨ صورة للشاعر عاشق چلبى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٨٩ صورة للشاعر على شيرنوائى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٠ صورة للشاعر أحمد باشا من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩١ صورة للشاعر أحمد چلبى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٢ صورة للشاعر اسحق چلبى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٣ صورة للشاعر أصولى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٤ صورة للشاعر أميرى چلبى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٥ صورة للشاعر باقى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٦ صورة للشاعر جلالى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٧ صورة للشاعر جم سلطان من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٨ صورة للشاعر حليمى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٩٩ صورة للشاعر حمدى چلبى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٠ صورة للشاعر يوسف سينچاق من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠١ صورة للشاعر لامعى چلبى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٢ صورة للشاعر عماد الدين نسيمى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٣ صورة للشاعر لامعى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٤ صورة للشاعر سرورى چلبى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٥ صورة للشاعر تاجى زاده سعدى چلبى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٦ صورة للشاعر نجاتى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٧ صورة للشاعر عشقى الياس من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٨ صورة للشاعر فضولى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٠٩ صورة للشاعر فغانى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١١٠ شمس الدين أحمد قرة باغى والمؤرخ لقمان والخطاط الياس والمصور عثمان والمصور على فى المرسم السلطانى تصويره من مخطوط شاهنامه سليم خان ٩٨٩ هـ / ١٥٨١م فى مكتبه متحف طوبقابى سراى.

لوحة رقم ١١١ مصطفى باشا على الفلكى ولا لا مصطفى فى تكية مولانا جلال الدين الرومى تصويره من مخطوط نصرت نامه ٩٩٢هـ/١٥٨٤م فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١١٢ تلاقى زاده ونقاش حسن والخطاط تصويره من مخطوط اكَرى فتح نامه ١٠٠٥هـ / ١٥٩٦م . فى مكتبه متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١١٣ صورة شخصية للسلطان محمد الثالث المكتبه الاهليه فى باريس

لوحة رقم ١١٤ السلطان محمد الثالث وابنه الامير أحمد تصويره من مخطوط شاهنامه محمد الثالث (١٠٠٩ ـ١٠١٠هـ/ ١٦٠٠ـ١٦٠١م) فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١١٥ صورة شخصية للسلطان محمد الثالث مجموعة خاصة

لوحة رقم ١١٦ صورة شخصية للسلطان محمد الثالث من مخطوط اكَرى فتح نامه

لوحة رقم ١١٧ صورة شخصية للسلطان محمد الثالث من المخطوط السابق

لوحة رقم ١١٨ صورة درويش بدين من عمل ولى جان التبريزى

لوحة رقم ١١٩ صورة شخصية لمولانا جلال الدين الرومى

لوحة رقم ١٢٠ صورة درويش تركى

لوحة رقم ١٢١ صورة درويش إيرانى

لوحة رقم ١٢٢ صورة شخصية للمداح الشعبى التركى لعلين قبا

لوحة رقم ١٢٣ صورة فتى تركى

لوحة رقم ١٢٤ صورة فتاة تركيه

لوحة رقم ١٢٥ صورة شخصية للسلطان أحمد الأول من البوم حوالى النصف الأول من القرن ١١هـ / ١٧م

لوحة رقم ١٢٦ صورة شخصية للسلطان أحمد الأول من البوم حوالى النصف الأول من القرن ١١هـ / ١٧م

لوحة رقم ١٢٧ صورة شخصية للسلطان عثمان الثانى من البوم حوالى النصف الأول من القرن ١١هـ / ١٧م

لوحة رقم ١٢٨ السلطان عثمان الثانى بين عسكره وفرسانه تصويره من مخطوط ديوان نادرى

لوحة رقم ١٤٧ صورة السلطان مراد الثانى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٤٨ صورة شخصية للسلطان سليم الأول من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٤٩ صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٥٠ صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى من المخطوط السابق
لوحة رقم ١٥١ سيدة تحمل فى يدها قرنفله من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٥٢ الشيخ مراد يدخن الشبك من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٥٣ راقصة ترقص على إيقاع الصنوج من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٥٤ فتاة راقصة ، مدرسة التصوير الصفويه الثانيه
لوحة رقم ١٥٥ فتاة نائمة فى الخلاء . من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٥٦ سيدة مضطجعه فى الخلاء مدرسة التصوير الصفوية الثانية (اسلوب قزوين)
لوحة رقم ١٥٧ شاب ثمل من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٥٨ سيدة تركية من الطبقة الراقية فى ملابس الخروج من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٥٩ سيدة تركية فى ملابس الخروج من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٦٠ سيدة تحمل فى يدها وردة من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٦١ سيدة تحمل وردة ومنديل من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٦٢ سيدة تقوم بارتداء غطاء رأسها من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/ ١٨م
لوحة رقم ١٦٣ فرقة موسيقيه نسائيه من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م
لوحة رقم ١٦٤ شاب يرتدى ملابس تركمانيه من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م

لوحة رقم ١٦٥ شـاب يتـهـيـاء لتـدخين التـبغ من عـمـل المصـور لونى القـرن ١٢هـ/١٨م

لوحة رقم ١٦٦ صورة شخصية لخليل ابن وايس أغا . من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م

لوحة رقم ١٦٧ شاب أوربى من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م

لوحة رقم ١٦٧ سيدة تمسك بخيط من الصوف من عمل المصور عبدالله بخارى ١١٦٠هـ/١٧٤٧م

لوحة رقم ١٦٩ سيـدة تحمل فى يدها قرنفله من عـمل المصور عبدالله بخارى القرن ١٢هـ/١٨م

لوحة رقم ١٧٠ فتاة تؤدى حركة راقصة من عمل المصور عبدالله بخارى القرن ١٢هـ /١٨م

لوحة رقم ١٧١ صورة شخصية للسلطان محمود الأول من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٧٢ صورة شخصية للسلطان عثمان الثالث من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٧٣ صورة شخصية للسلطان مصطفى الثالث من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٧٤ صورة شخصية للسلطان عبدالحميد الأول من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٧٥ صورة شخصية للسلطان سليم الثالث من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٧٦ صورة شخصية للسلطان مصطفى الرابع من البوم فى مكتبة متحف طوبابقى سراى

لوحة رقم ١٧٧ صورة شخصية للسلطان مصطفى الثالث من البوم فى مكتبة جامعة استانبول

لوحة رقم ١٧٨ صور شخصية للسلطان مصطفى الثانى من البوم فى مكتبة جامعة استانبول

لوحة رقم ١٧٩ صورة شخصية للسلطان سليم الثالث من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٨٠ صورة شخصية للصدر الأعظم مصطفى باشا فى الالبوم السابق

لوحة رقم ١٨١ صورة شخصية لرئيس صانعى القهوة (القهوجى باشى) من الالبوم السابق

لوحة رقم ١٨٢ صورة شخصية للصدر الأعظم مصطفى باشا ، من البوم فى مكتبه جامعه استانبول

لوحة رقم ١٨٣ صورة شخصية لرئيس صانعى القهوة (القهوجى باشى) من الألبوم السابق

لوحة رقم ١٨٤ صورة للأغاجو قدارى من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٨٥ صورة شخصية للسلطان أحمد الثالث ، من البوم فى مكتبة فيينا الوطنيه

لوحة رقم ١٨٦ صورة شخصية للسلطان مراد الثالث ، من البوم فى مكتبة جامعة استانبول

لوحة رقم ١٨٧ صورة شخصية للسلطان مصطفى الثالث والأمير سليم ، من البوم فى مكتبة جامعه استانبول

لوحة رقم ١٨٨ سيدة ترتدى يلك . من عمل الرسام رفائيل. صورة من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٨٩ فتى يحمل قنينه عطر . من عمل الرسام رفائيل . صورة من الالبوم السابق

لوحة رقم ١٩٠ فتى من غلمان القصر . من عمل الرسام قسطنطين صورة من الألبوم السابق

لوحة رقم ١٩١ صورة شخصية لفتاة . من عمل الرسام استراتى من الالبوم السابق

لوحة رقم ١٩٢ صورة شخصية لسيدة ارمنيه . من عمل الرسام مهدى . من الالبوم السابق

لوحة رقم ١٩٣ صورة شخصية للسلطان ابراهيم الأول من عمل الرسام قسطنطين، من البوم فى مكتبه متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٩٤ صورة شخصية للسلطان أحمد الأول . من البوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٩٥ صورة شخصية بالالوان الزيتيه للسلطان سليم الثالث متحف طوبقاى سراى

لوحة رقم ١٩٦ صورة شخصية بالالوان الزيتيه للسلطان سليم الثالث متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٩٧ صورة بالالوان الزيتيه للسلطان سليم الثالث امام مدخل قصر طوبقابى متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٩٨ الصدر الاعظم قوجه يوسف يستقبل سفارة فرنسيه صورة بالالوان الزيتية فى متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ١٩٩ صورة شخصية بالالوان الزيتية للسلطان محمود الثانى . متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٠٠ صورة شخصيه بالالوان الزيتية للسلطان محمود الثانى . متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٠١ صورة شخصية بالالوان الزيتية للسلطان مراد الخامس . متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٠٢ صورة شخصية بالالوان الزيتية للسلطان عبدالحميد الثانى . متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٠٣ صورة شخصية بالالوان الزيتية للسلطان بايزيد الأول . متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٠٤ صورة شخصية بالالوان الزيتية للسلطان مراد الثانى . متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٠٥ صورة شخصية بالالوان الزيتية للسلطان سليم الأول . متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٠٦ الجربجى . صورة من البوم . حوالى منتصف القرن ١٢هـ/١٨م

لوحة رقم ٢٠٧ فارس سباهى . صورة من البوم فى المكتبة الوطنيه بفيينا

لوحة رقم ٢٠٨ القابجى . صورة من البوم فى المكتبة الوطنية بفيينا

لوحة رقم ٢٠٩ القابجى . صورة من البوم فى المكتبة الوطنية بفيينا

لوحة رقم ٢١٠ البكجى . صورة من البوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لوحة رقم ٢١١ قاضى استانبول . صورة من البوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لوحة رقم ٢١٢ قاضى استانبول . صورة من البوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لوحة رقم ٢١٣ قابى قول . صورة البوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لوحة رقم ٢١٤ قابى قول . صورة من البوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لوحة رقم ٢١٥ باشا تركى . صورة من البوم فى مكتبة المتحف البريطانى
لوحة رقم ٢١٦ سيدة تركية . صورة من البوم فى مكتبة المتحف البريطانى
لوحة رقم ٢١٧ القيزلار أغاسى . صورة من البوم فى مجموعة بينى
لوحة رقم ٢١٨ أغا الاقزام . صورة من البوم فى مجموعة بينى
لوحة رقم ٢١٩ البستانجى باشى . صورة من البوم فى مجموعة بينى
لوحة رقم ٢٢٠ صورة شخصية للأميرة فاطمه سلطانه من عمل الفنان روبين سنة ١٨٥٠هـ
لوحة رقم ٢٢١ سلطانه تركيه . صورة من البوم فى مكتبة المتحف البريطانى
لوحة رقم ٢٢٢ صورة بالالوان الزيتيه لحفصه سلطانة من عمل الفنان التركى معمر صاغونر
لوحة رقم ٢٢٣ صورة شخصية للسلطان سليم الأول من مخطوط السلسلة نامه فى مكتبة متحف طوبقابى سراى
لوحة رقم ٢٢٤ صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٢٢٥ صورة شخصية للسلطان مصطفى الثانى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٢٢٦ صورة شخصية للسلطان احمد الثالث والامير مصطفى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٢٢٧ صورة شخصية للسلطان أورخان من مخطوط تاريخ راشد افندى فى دار الكتب المصرية
لوحة رقم ٢٢٨ صورة شخصية للسلطان بايزيد الأول من المخطوط السابق
لوحة رقم ٢٢٩ صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح من المخطوط السابق
لوحة رقم ٢٣٠ صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى من المخطوط السابق
لوحة رقم ٢٣١ صورة شخصية للسلطان محمد الثالث من المخطوط السابق
لوحة رقم ٢٣٢ صورة شخصية للسلطان أحمد الأول من المخطوط السابق

لوحة رقم ٢٣٣ صورة شخصية للسلطان مصطفى الأول من المخطوط السابق

لوحة رقم ٢٣٤ ضورة شخصية للسلطان عثمان الثانى من المخطوط السابق

لوحة رقم ٢٣٥ صورة شخصية للسلطان محمد الرابع من المخطوط السابق

لوحة رقم ٢٣٦ صورة شخصية للسلطان سليمان الثانى من المخطوط السابق

لوحة رقم ٢٣٧ صورة شخصية للسلطان مصطفى الثالث مخطوط تواريخ آل عثمان فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٣٨ صورة شخصية للسطان مجمود الثانى من مخطوط حديقة الملوك فى مكتبة المتحف البريطانى

لوحة رقم ٢٣٩ صورة شخصية للسلطان محمود الثانى من مخطوط تصاوير السلاطين العثمانية فى متحف الفنون التركية والاسلامية

لوحة رقم ٢٤٠ صورة شخصية للسلطان محمود الثانى من مخطوط فهرست الملوك وخلفائهم فى مكتبة السليمانيه

لوحة رقم ٢٤١ صورة شخصية للسلطان محمود الثانى من مخطوط تصاوير آل عثمان فى متحف بقونيه

لوحة رقم ٢٤٢ صورة شخصية لشيخ محمد طاهر منيف باشا من مخطوط تصاوير السفراء فى مكتبة الجامعة باستانبول

لوحة رقم ٢٤٣ فتيات من جزر بحر ايجه تصويرة من كتاب النساء فى المتحف البريطانى

لوحة رقم ٢٤٤ فتاة من جزر بحر ايجه تصويرة من كتاب النساء فى مكتبة جامعة استانبول

لوحة رقم ٢٤٥ سيدة جركسيه . تصويرة من الكتاب السابق

لوحة رقم ٢٤٦ صورة شخصية لنبيل تركى . قيزل القرن ٧م

لوحة رقم ٢٤٧ صورة شخصية للأمير التركى ألب ارسلان . طرفان القرن ٨م

لوحة رقم ٢٤٨ طائفة الجواهرجية تصويرة من مخطوط سورنامه وهبى فى مكتبة متحف طوبقابى سراى

لوحة رقم ٢٤٩ طائفة الجواهرجية تصويره من المخطوط السابق

لوحة رقم ٢٥٠ أمثلة من حليات عمائم السلاطين فى متحف الفنون التركية والإسلامية

قائمة المخطوطات والمراجع العربية والأجنبية والتركية

أولاً : المخطوطات :

ـ أحمد طيب : تواريخ آل عثمان
مخطوط تركى محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى ، خزانة رقم ١٤٣٥ ، مؤرخ فى سنة ١٢٠١ ـ ١٢٠٢هـ/ ١٧٨٦ ـ ١٧٨٧م . مصور

ـ أحمد فريدون باشا : نزهة الأخبار فى سفر زكتوار
مخطوط تركى محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى ، خزانة رقم ١٣٣٩ ، مؤرخ فى سنة ٩٧٨هـ/١٥٦٨ ـ ١٥٦٩م . مصور

ـ تلاقى زاده : شاهنامه محمد الثالث ـ اكَرى فتح نامه
مخطوط تركى محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى ، خزانة رقم ١٦٠٩ ، مؤرخ فى سنة ١٠٠٦هـ / ١٥٩٦م . مصور

ـ سيد محمد : سلسلة نامة
أ ـ مخطوط تركى محفوظ فى المديرية العامة للأوقاف بمدينة أنقرة، يرجع تاريخه إلى عهد السلطان محمد الرابع ١٠٥٨ ـ ١٠٩٩هـ/ ١٦٤٨ ـ ١٦٨٧م مصور
ب ـ نسخة من المخطوط السابق ، محفوظه فى المكتبة الأهلية بفيينا رقم سجل Cod, A, F. 50 مصوره .
جـ ـ نسخة من المخطوط السابق محفوظة فى المكتبة الأهلية بفيينا رقم سجل Cod. A, F. 50 مصورة .
د ـ نسخة من المخطوط السابق ، محفوظة فى مكتبة أحمد الثالث ١١١٥ ـ ١١٤٣هـ/ ١٧٠٣ ـ ١٧٣٠م . مصوره .

- **عاشق چلبى . مشاعر الشعراء :**

مخطوط تركى محفوظ فى مكتبه الأمة باستانبول بين كتب وقف على أميرى أفندى ومقيد برقم ٧٢٢ - نشريات القسم المنظوم ، يرجع تاريخه إلى فترة نهاية القرن العاشر الهجرى السادس عشر الميلادى . مصور

- **عثمان شاكر :**

أ - رسالة سفارة إيران ، محفوظة فى قسم التاريخ بمكتبه الفاتح القوميه باستانبول تحت رقم سجل ٨٢٢ ، مؤرخه فى سنة ١٢٢٥هـ/١٨١٠م .

ب - كتاب صور السفراء ، محفوظ فى مكتبة الجامعة باستانبول تحت رقم سجل ٤٤٢٢ . مصور

- **عز الدين مصطفى الحسنى : كلشن التواريخ :**

مخطوط تركى محفوظ فى دار الكتب المصرية تحت رقم ١٧٠ - تاريخ تركى طلعت ، مؤرخ فى سنة ٩٩٢هـ/ ١٥٨٤م . تنشر تصاويره لأول مره .

- **فاضل حسين : كتاب النساء :**

أ - مخطوط تركى محفوظ فى مكتبة الجامعة باستانبول تحت رقم سجل ٥٥٠٢ ، مؤرخ فى سنة ١٢٠٨هـ / ١٧٩٣م . مصور

ب - نسخة من المخطوط السابق محفوظة فى المتحف البريطانى ، تحت رقم سجل ٧٠٩٤

- **لقمان بن حسين :**

أ - قيافات الإنسانية فى الشمايل العثمانية ، مخطوط تركى محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى تحت رقم سجل ١٥٦٣ مؤرخ فى سنة ٩٨٧هـ / ١٥٧٩م مصور .

ب ـ نسخة من المخطوط السابق ، محفوظة فى مكتبه الجامعة باستانبول تحت رقم سجل ٩٣٦٦ . مصوره

جـ ـ شاهنامه سليمان خان ، مخطوط فارسى محفوظ فى مكتبه تشستربيتى فى دبلن تحت رقم ٤١٣ تركى ، مؤرخ فى سنة ٩٨٧هـ / ١٥٧٩م مصور .

د ـ شاهنامه سليم خان ، مخطوط تركى محفوظ فى مكتبه متحف طوبقابى سراى، خزانه رقم ٣٥٨٥ ، مؤرخ فى سنة ٩٧٩هـ / ١٥٨١م ، مصور

هـ ـ زبدة التواريخ ، مخطوط تركى محفوظ فى متحف الفنون التركية والإسلامية باستانبول تحت رقم ١٩٧٣ ، مؤرخ فى سنة ٩٩١هـ /١٥٨٣م . مصور

و ـ نسخة من المخطوط السابق محفوظة فى دار الكتب المصرية تحت رقم سجل ٣٠ تاريخ تركى خليل أغا ، ترجع إلى عهد السلطان العثمانى محمد الثالث ١٠٠٤ ـ ١٠١٢هـ / ١٥٩٥ ـ ١٦٠٣م، تنشر تصاويرها لأول مرة .

ـ محمد بك : الشقائق النعمانيه

مخطوط تركى مترجم عن أصل باللغة العربية أكمله فى عهد عثمان الثانى طاش كوبريلى زاده ، محفوظ فى مكتبه متحف طوبقابى سراى خزانه رقم ١٢٦٣ ، مصور

ـ محمد بن عبدالغنى (نادرى) أشعار نادرى :

مخطوط تركى محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى خزانه رقم ١٨٨٩ ، مؤرخ فى سنة ١٠٣٦هـ/١٦٢٦ ـ ١٦٢٧م .

ـ محمد راشد أفندى : تاريخ راشد أفندى

مخطوط تركى فى بيان شمائل واحوال سلاطين آل عثمان ، محفوظ فى دار الكتب المصرية تحت رقم ٣٠م تاريخ تركى ، يرجع

إلى عهد السلطان أحمد الثالث ١١١٥ ـ ١١٤٣هـ / ١٧٠٣ ـ ١٧٣٠م . تنشر تصاويره لأول مرة .

ـ **مصطفى علي : نصرة نامه**

أ ـ مخطوط تركى محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى ، خزانة رقم ١٣٦٥ ، مؤرخ فى سنة ٩٩٢ هـ/ ١٥٨٤م مصور

ب ـ نسخة من المخطوط السابق محفوظة فى مكتبة المتحف البريطانى رقم سجل ٢٢٠١١ ، مؤرخه فى سنة ٩٩٠هـ / ١٥٨٢م .

ـ **نافذ باشا : فهرست الملوك ـ وخلفائهم**

مخطوط محفوظ فى مكتبة السليمانيه تحت رقم ١١٨٣ ، وهو يرجع إلى فترة منتصف القرن ١٣هـ / ١٩م . مصور

ـ **وهبى : كتاب الاحتفال (سورنامه)**

مخطوط تركى محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى خزانه رقم ٣٥٩٣ ، مؤرخ فى سنة ١١٤٣هـ / ١٧٢٠م مصور .

ثانياً: المراجع العربية والمعربة والمقالات

- **انتجهاوزن (ريتشارد) :**
فن التصوير عند العرب ، ترجمة : عيسى سليمان وسليم طه التكريتي . بغداد ١٩٧٤م .
- **الباشا (حسن) :**
التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى . القاهرة ١٩٥٩م
الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ج٣ القاهرة ١٩٦٦م
القاهرة تاريخها آثارها فنونها ، مقال بعنوان دومينيكو ترايفيزانو ، القاهرة ١٩٧٠م
عصر النهضة فى أوروبا ، القاهرة ١٩٧٢م
- **الدقن (السيد محمد) :**
دراسات فى تاريخ الدولة العثمانية ، القاهرة ١٩٧٩م
- **الرشيدى (سالم) :**
محمد الفاتح ، القاهرة ١٩٥٦ .
- **المصرى (حسين مجيب) :**
تاريخ الادب التركى ، القاهرة ١٩٥١م
صلات بين العرب والفرس والترك ، القاهرة ١٩٧١م
- **أنيس (محمد) :**
الدولة العثمانية والشرق العربى ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٧٧م
- **الاقسكى (على همت) :**
العاهل العثمانى أبوالفتح سلطان محمد الثانى فاتح القسطنطينية وحياته العدلية ، ترجمة : محمد إحسان عبدالعزيز ، القاهرة ١٩٥٣م

- تومسون (جيمس ويستفال) وآخرين :

حضارة عصر النهضة ، ترجمة : عبدالرحمن ، زكى ، القاهرة ١٩٦١م

- جب (هاملتون) ، هارولدبون :

المجتمع الإسلامى والغرب ، ترجمة : أحمد عبدالرحيم مصطفى ، ج٢ ، القاهرة ١٩٧١م

- جيراردى نرفال :

رحلة إلى الشرق ، مترجم ، ج (٣) ، القاهرة ١٩٦٩م

- حرب (محمد) :

الأدب التركى الحديث والمعاصر ، القاهرة ١٩٧٥م

- حسن (زكى محمد) :

* الفنون الإيرانية ، القاهرة ١٩٤٠م
* فنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤٨م
* التصوير وأعلام المصورين فى الإسلام

- حليم (إبراهيم) :

التحفة الحليمية فى تاريخ الدولة العلية ، القاهرة ١٩٠٥م

- دوزى (رينهارت) :

المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب ، ترجمة : اكرام فاضل، بغداد ١٩٧١م

- سليمان (أحمد سعيد) :

تأصيل ماورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ، القاهرة ١٩٧٩م .

- صفوت (محمد مصطفى) :

السلطان محمد الفاتح (فاتح القسطنطينية) الأسكندرية ١٩٤٨م

- عكاشة (ثروت) :

التصوير الإسلامى الدينى والعربى ، بيروت ١٩٧٧م

- فريد (محمد) :
تاريخ الدولة العثمانية العليا ، القاهرة ١٩١٢م .
- فهمى (عبدالرحمن) :
النقود العربية ماضيها وحاضرها ، القاهرة ١٩٦٤م
- ماير (ل. أ) :
الملابس المملوكية ، ترجمة : صالح الشيتى ، مراجعة وتقديم : د. عبدالرحمن فهمى محمد ، القاهرة ١٩٧٢م .
- مجلة المسكوكات :
تصدرها مديرية الأثار العراقية ، العدد الثالث ١٩٧٢ م
- محرز (جمال) :
* الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى ، مجلة كلية الآداب ، عدد ١ مايو ١٩٤٦م .
* التصوير الإسلامى ومدارسه ، القاهرة ١٩٦٢ م
- مرزوق (محمد عبدالعزيز) :
الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، القاهرة ١٩٧٤ م
- مصطفى (محمد عزت) :
قصة الفن التشكيلى ، الجزء الثالث ، القاهرة (بدون ت)
- لامب (هارولد) :
سليمان القانونى سلطان الشرق العظيم ، مترجم ، بغداد ١٩٦١م .

ثالثا: المرجع الأجنبية:

- **Abdul Qader (M.),** The Development of the Funerary beliefes and practices displayed in the private tomps of the New kingdom at thebes. Cario 1966.
- **Al - Basha (H.),** Gentile Bellini at an Islamic court, Minbar Al-Aslam, Cairo 1964

Gentile Bellini's Islamic Studies in European Painting, Minbar Al-Aslam, Cairo 1964.

- **And (M.),** Turkish Miniture Paiting, Ottoman Period, Istanbul 1976
- **Andrew (M.),** Man and the Renaissance, London 1966.
- **Arnold (T.),** Painting in Islam, Oxford 1928.
  , Islamic Book, Jermaney 1929.
- **Arseven (C.E.),** Les Arts Decoratifs turc, Istanbul 1952.
- **Artamonov (J.),** The History of Khazárs.
- **Aslanapa (O.),** Turkish Arts, Istanbul 1961.
  , Turkish Art and Architecture, London 1976.

-**Atasoy (N.),** Turkish Miniature Painting, Istanbul 1974.

- **Atil (E.),** Ottoman Miniture Painting under sultan mehmed (Ars Orientalis) Ix, 1973.
  , The Bursh of the Master, Drawings from Iran and India.
- **Babinger (F.),** Fatih Sultan Mehmet ve Italy. Belleten, Vol. 17, No. 65, (Jan - 1953).
- **Bateman, Oil Painting,** Encyclopedia Britanica. Vol. 16.
- **Binney (E.),** Turkish ,Miniature Painting and Manuscripts from the collection of Edwin Binney 3rd. 1973.

- **Binyon (L.)**, Wilkinson (J.V.S.) & Gray (B.), Persian Miniature Painting, Oxford 1933.
- **Blochet (E.)**, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux, Turcs, Arabes, Persans, de la Bibliothéque National, Paris 1926.
- **Davies (M.)**, The Earlier Italian School, National Gallery, London 1961.
- **Denny (W.B.)**, Ottoman Turkish Textiles (In the Second Contrbution to the Journal) Vol. III, Novmber 1971.
- **D'ohsson (M.)**, Tableau Genral de L'Empire ottoman, paris 1988-1824.

  - Encyclopaedia of Islam (New addition), Vol. III, London 1971.
- **Ethem (H.)**, Portraits of Gentile Bellini discovered ir Turkey, Ars News, Vol. 28, 1930.
- **Ettinghusen (R.)**, Les Trésors de Turquie, Genéve 1966.
- **Filiz (Ç.)**, Miniature Art, Form The II the to the XVII cent, Trans. by Michael (J.L.) Istanbul 1966.
- **Gibb (J.W.)**, A History of Ottoman Poetry, London 1905.
- **Gray (B.)**, Two Portraites of Mehmett II (Burlingtor Magazine, vol. 61, July- 1932)
- **Grube (E.J.)**, Miniature Islamishe, Venezia 1962.

  , Muslim Miniature Painting From the XIII to the XIX Century.
- **Hammer (J.V.)**, Purgstall Geschichte der Osmanishe Dicht Kunst 1953.

- **Hill (G.F.),** A Groups of Italian Medals of Renaissance Befor Bellini, 1930.
, The Gustave Derfus Collection, Renaissance Medals, 1931.
- **Hind (A.M.),** Italian Engraving, Fifteenth Century at Constantinpol, Vol. 20.
- **Huart (C.),** Les Calligraphes et les Miniaturistest Del'orient Musulman.
- **Itzkowitz (N.),** The Ottoman Empire, The World of Islam, Edited by : Bernard Lewis, London 1976.
- **Karabacek (J.),** Von, Suleiman der Crosseals Kunst Freund 1912
, Abendländische künstler zu konstantinopel imxv. und xvi. Jahrhundert, Italienische künstler am hofe Muhommeds II, 1918.
- **Katalin (B.), & Istvangedai,** Coins and Medals, Budapest 1973.
- **Levey, (M.),** The World of Ottoman Art, London 1975.
- **Martin (F.R.),** The Miniature Painting and painters of persia, India and Turkey from the 8th to the 18 th Century. London 1912.
, New Originals and Oriental Copies of Gentile Bellini Found in the East, Burlington Magazine, Vol. 17.
- **Meredith - Owen (G.M.),** Turkish Miniatures, London 1963.
- **Önder (M.),** The Museums of Trukey and Examples of The Masterpieces in the Museums, London 1975.

- **Öz (T.),** Turkish Textiles & Velvets & Geijer Oriental Textiles in Sweden.
, Turkish Tiles,
- **Popadopoulo (A.),** L'Islam et L'Art Musulman.
- **Pope (A.U.),** ASurvey of Persian Art, London 1938 -39.
- **Razi (Y.),** Souvenirs de laila Hanoum Sur Le Harem Imperial Au XIX Siécle.
- **Renda (G.),** New Light on the Painters of zubdet al Tawarikh in the Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul, Congrés International d'Art turk, Editions dela Iniversité de Provence, 1976.
- **Rice (D.T.),** Islamic Art, 1975.
- **Robinson (R.W.),** Islamic Painting and Arts of The Book, London 1976.
- **Rowland (B.),** The Art of Central Asia, New york 1974.
- **Sarre (F.),** The Miniature by Gentile Bellini Found in Constantinople not a portrait of sultan Djem (Burlington Magazine, Vol. 15. June 1909).
- **Sakisian (A.),** Dijem Sultan et les Fresques de pinturiccho (Revue de L'Art) Fevrier 1925.
, La Miniture persane de XII au XVII Siécle, paris 1929
, The Portraits of Mehemet II, Burlington Magazin, Vol. 74. April 1939.
, Contribution ál Iconographic de la Truquie et dela perse XV- XIX Siecle, Ars Islamica, Part I. Vol. III,

, Turkish Minitures, Burlington Magazin, Sep. 1935.
- **Sourdel (J.),** Bertold (T-H.), Supler, Die Kunst Des Islam, Jermany 1976.
- **Stchoukine (I.),** Le Peinture Turque daprés Les Manuscrpits Illustres Ier Parti de sulyman Ier á OsmanII (1520-1622), Paris 1966.
- **Taeshner (F.),** Preliminary Materials for Dictionary of Islamic Artists (Sinan Bey), Ars Islamca, Vol. V.
- **Thusane (L.),** Gentile Bellini et Sultane Mohammed II, 1988.
- **Tietze (H.) & Etietze Gonrat :** The Drawing of the the venetien Painters in the 15th and 16th centuries, New-york, 1944.
- **Vasari (B.B.),** Lives of the Artists, London 1956.
- **Zick Nissen (G.),** Beoeachtungen Zur Lokalisierung Datierung und Historie Osmanischer Feinkeramik des Jahrhunderts. Fifth international Congress of Turkish Art, Budapest.

رابعاً : المراجع والمقالات التركية الحديثة :

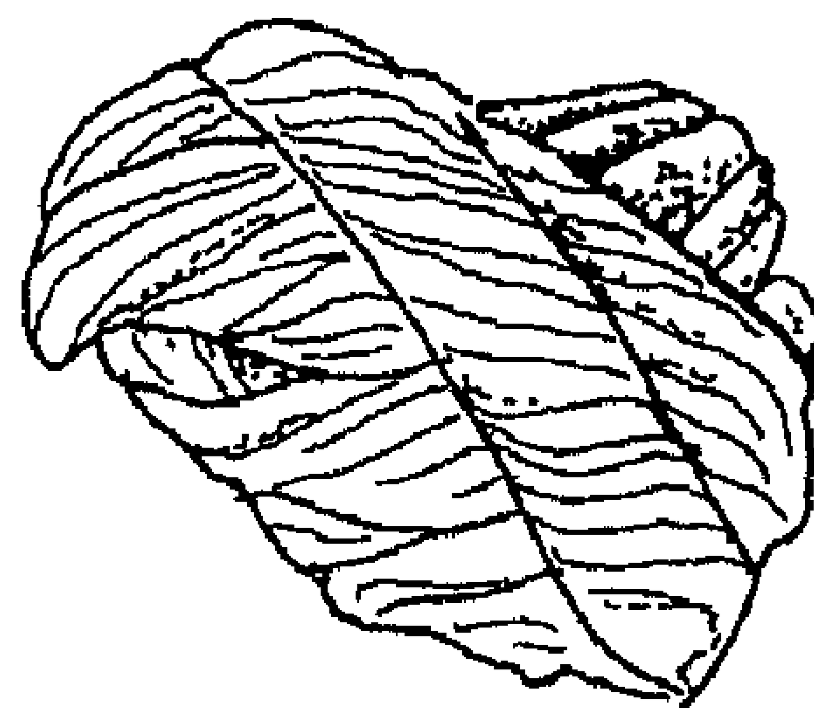
- **Atasoy (N.),** Nakkas Osman'in Padişah Portreleri Albümü Türkiyemiz, February 1972.
- **Arseven (C.),** Türk Sanati, Istanbul 1970
- **Erzi (A.),** Ibn-Babi, al awamir al Ala, iyyah fi al umuri al Ala, iyyah, ankara 1956.
- **Mustafa Âli (G.),** Menakib- i - Hünerveran, Istanbul 1926.
- **Meriç (R.M.),** Türk Nakiş Sanati, Tarihı arastırmalari, Vesikalar I, Ankara 1953.
- **Öz (T.),** Osmanli, Hükümdar Larının Resimleri Tarih Hazinesi (2) 1950.

  , Tokapi Sarayinda Fatih Sultan Mehmet II ye ait eserler, Ankara 1953.
- **Ünver (A.),** Süheyl, Ressam Nigari Hayatı, ve eserleri Ankara, 1936.
- **Renda (G.),** Istanbul Türk ve Islam eserleri Muzesi ndeki Zubdet- üttevrih in Minyatürleri.

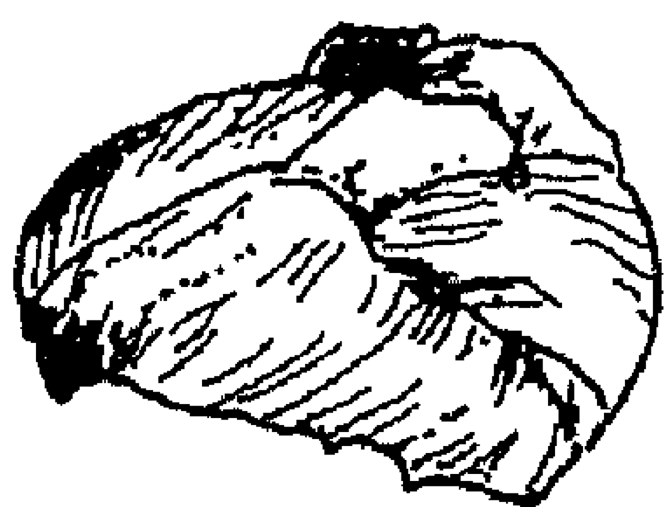
  Sanat, yil 3 Say 6 Haziran 1977.

yorkoglu (N.), Hafsa Sultan, in Portresi, Vakiflar Bulteni, Istanbul 1970.
- **Zeren Tanindi,** (A.), Nakkaş Hasan Paşa, Sanat, Yil.3 Sayi. 6 Haziran 1977.

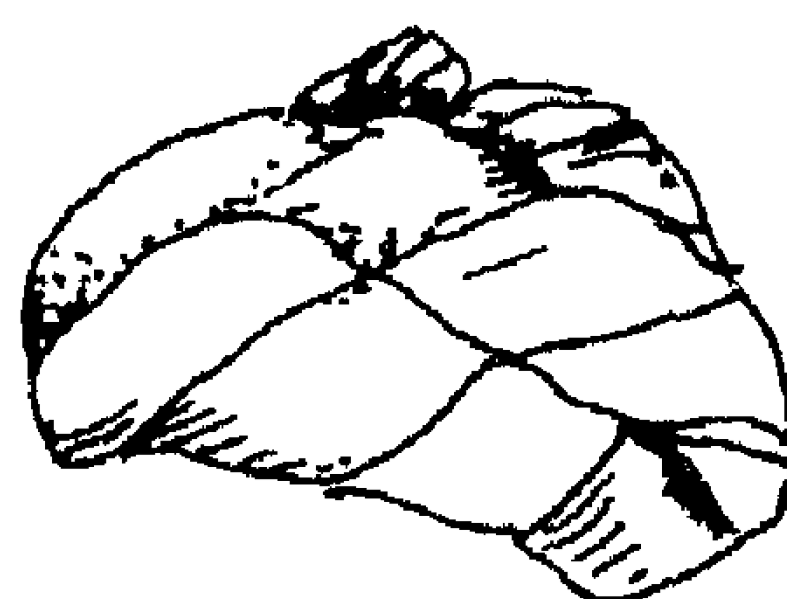
فهرست الموضوعات



(شكل رقم ١)
يوضح طراز عمامة السلطان محمد الفاتح (القرن ١٥م)



(شكل رقم ٢)
يوضح طراز عمامة السلطان محمد الفاتح (القرن ١٥م)



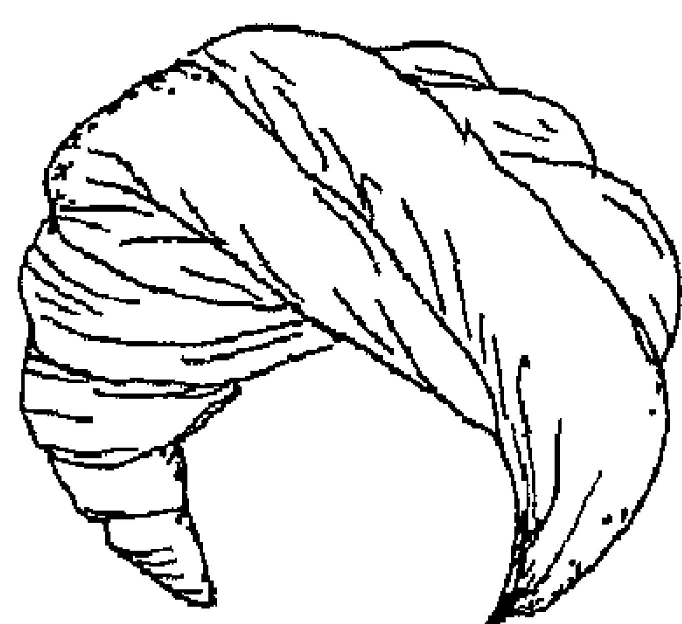
(شكل رقم ٣)
يوضح طراز عمامة السلطان محمد الفاتح (القرن ١٥م)



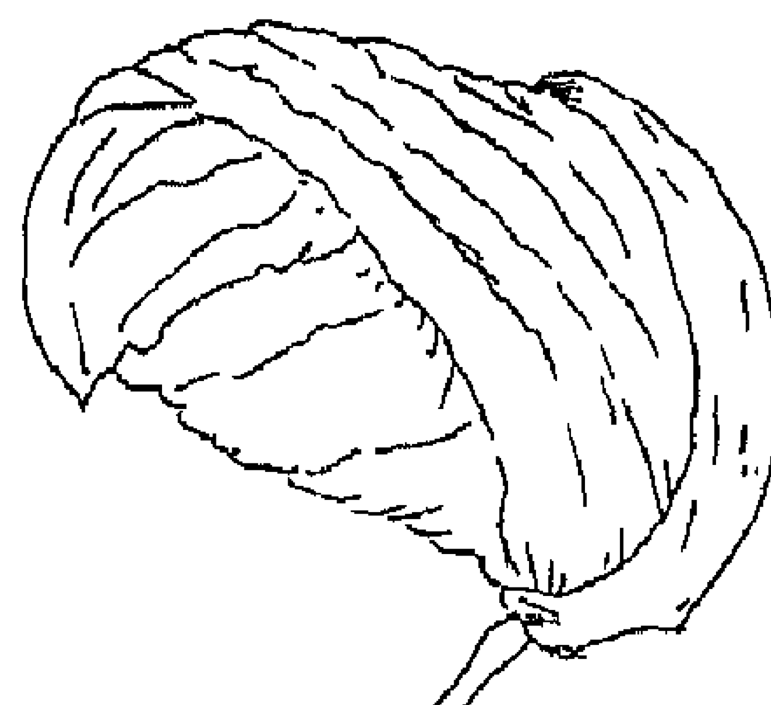
(شكل رقم ٤)
يوضح طراز عمامة أمير عثمانى (القرن ١٥م)



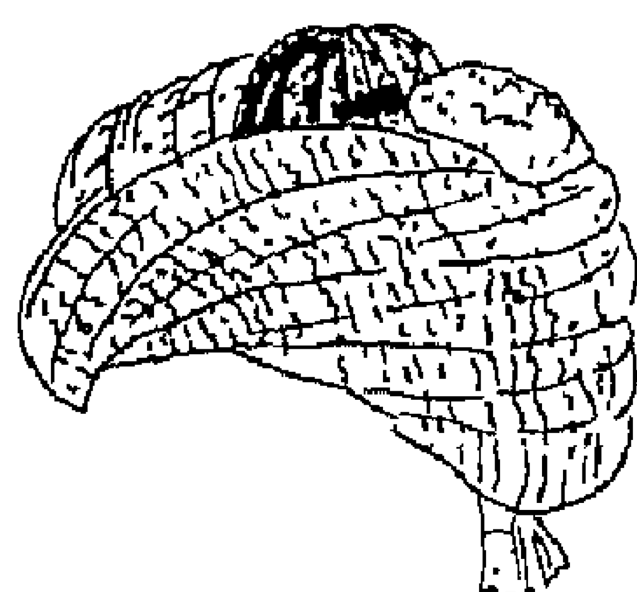
(شكل رقم ٥)
يوضح طراز عمامة السلطان جم (القرن ١٥م)



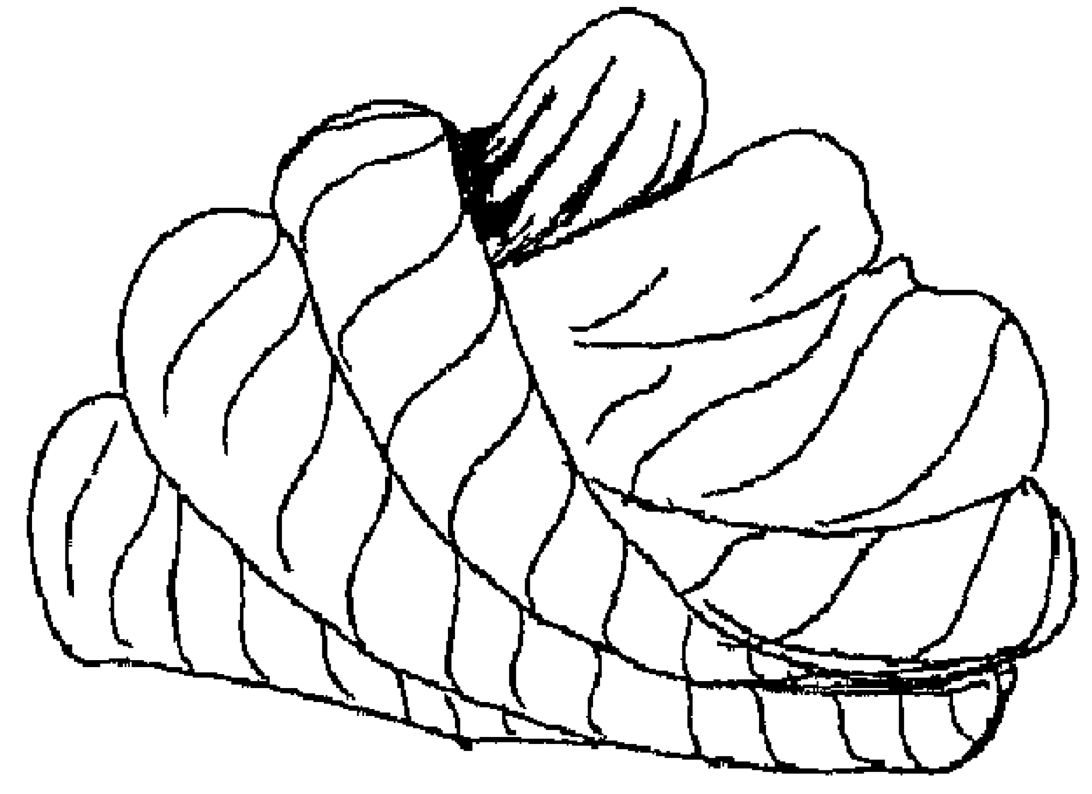
(شكل رقم ٦)
يوضح طراز عمامة الأشخاص فى المجتمع العثمانى (القرن ١٥م)



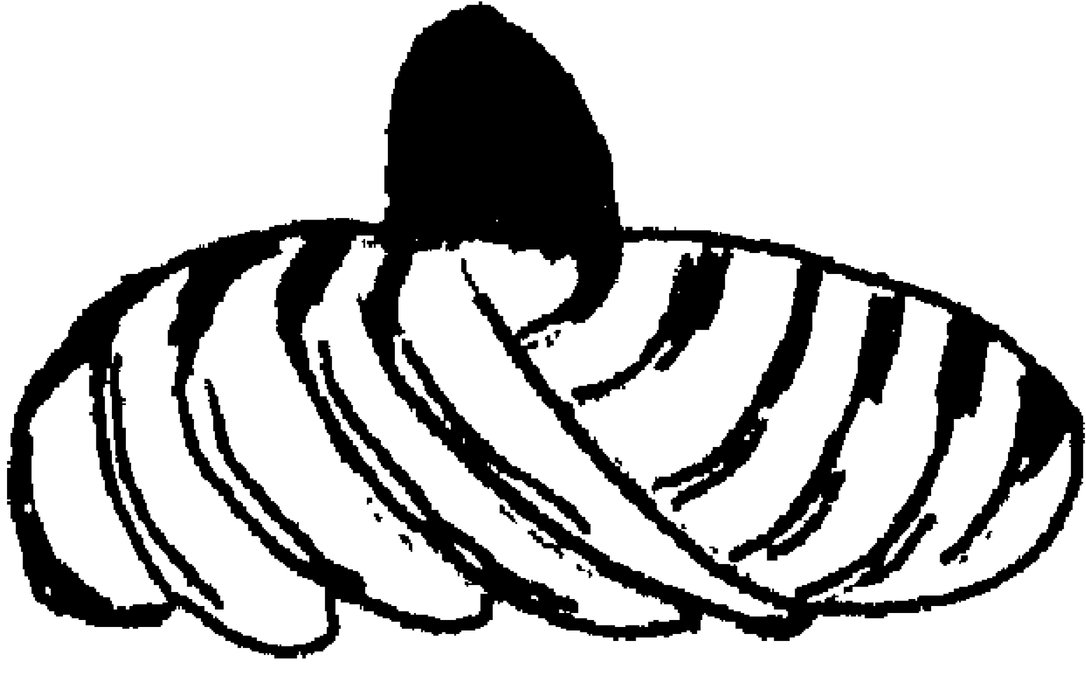
(شكل رقم ٧)
يوضح طراز عمامة السلطان محمد الفاتح (القرن ١٥م)



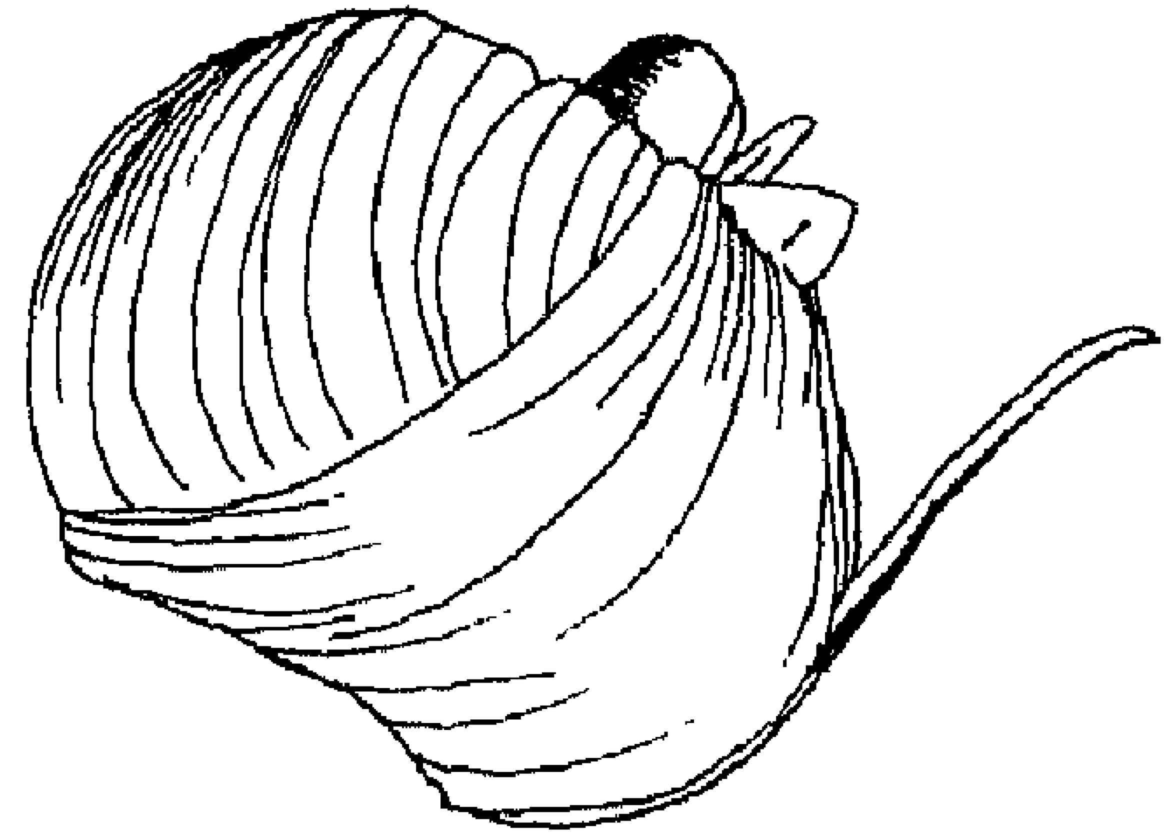
(شكل رقم ٨)
يوضح طراز عمامة السلطان محمد الفاتح (القرن ١٥م)



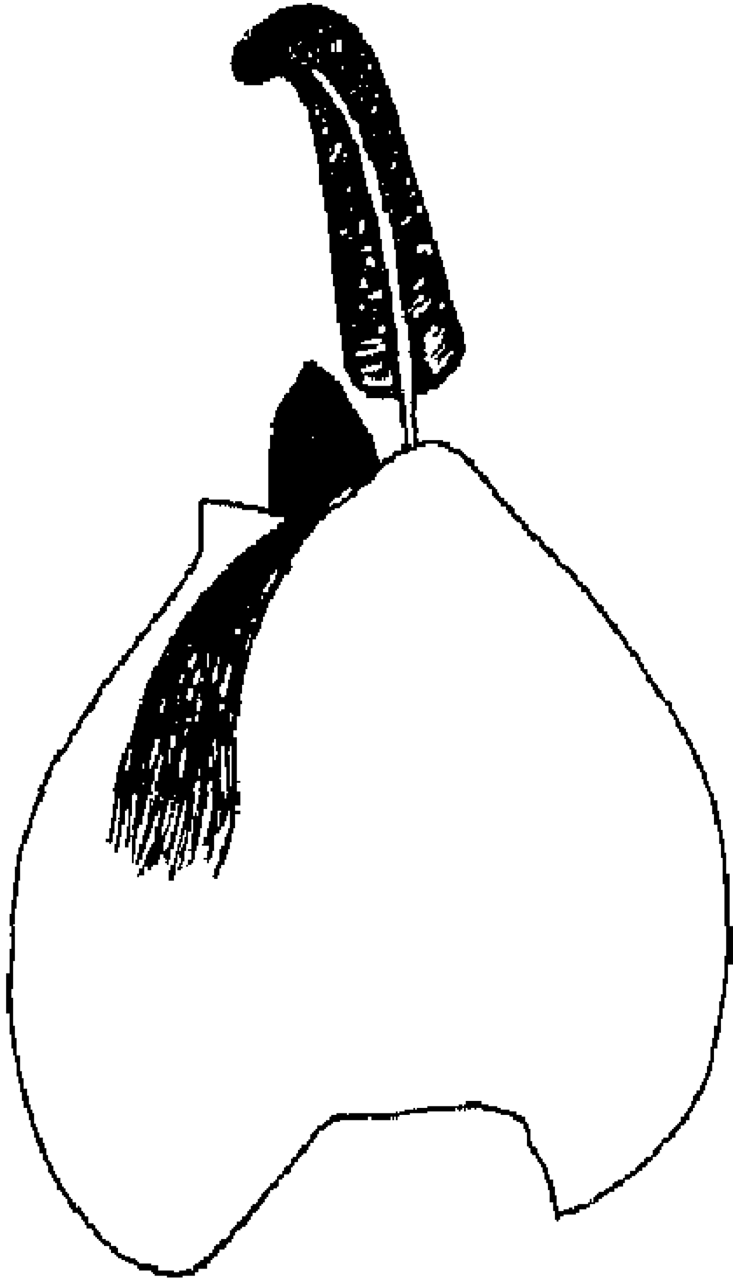
(شكل رقم ٩)
يوضح طراز عمامة السلطان سليم الأول (القرن ١٦م)



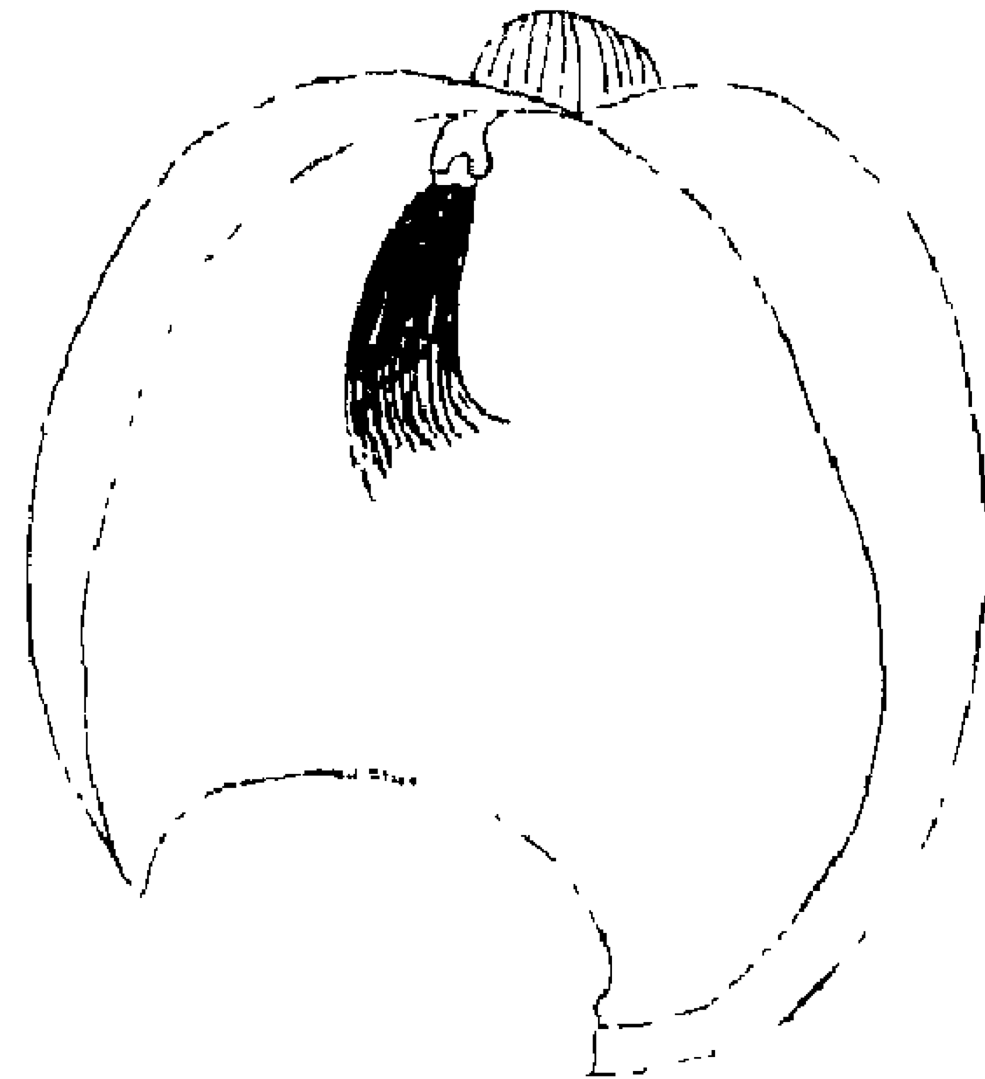
(شكل رقم ١٠)
يوضح طراز عمامة خير الدين بربا روسا (القرن ١٦م)



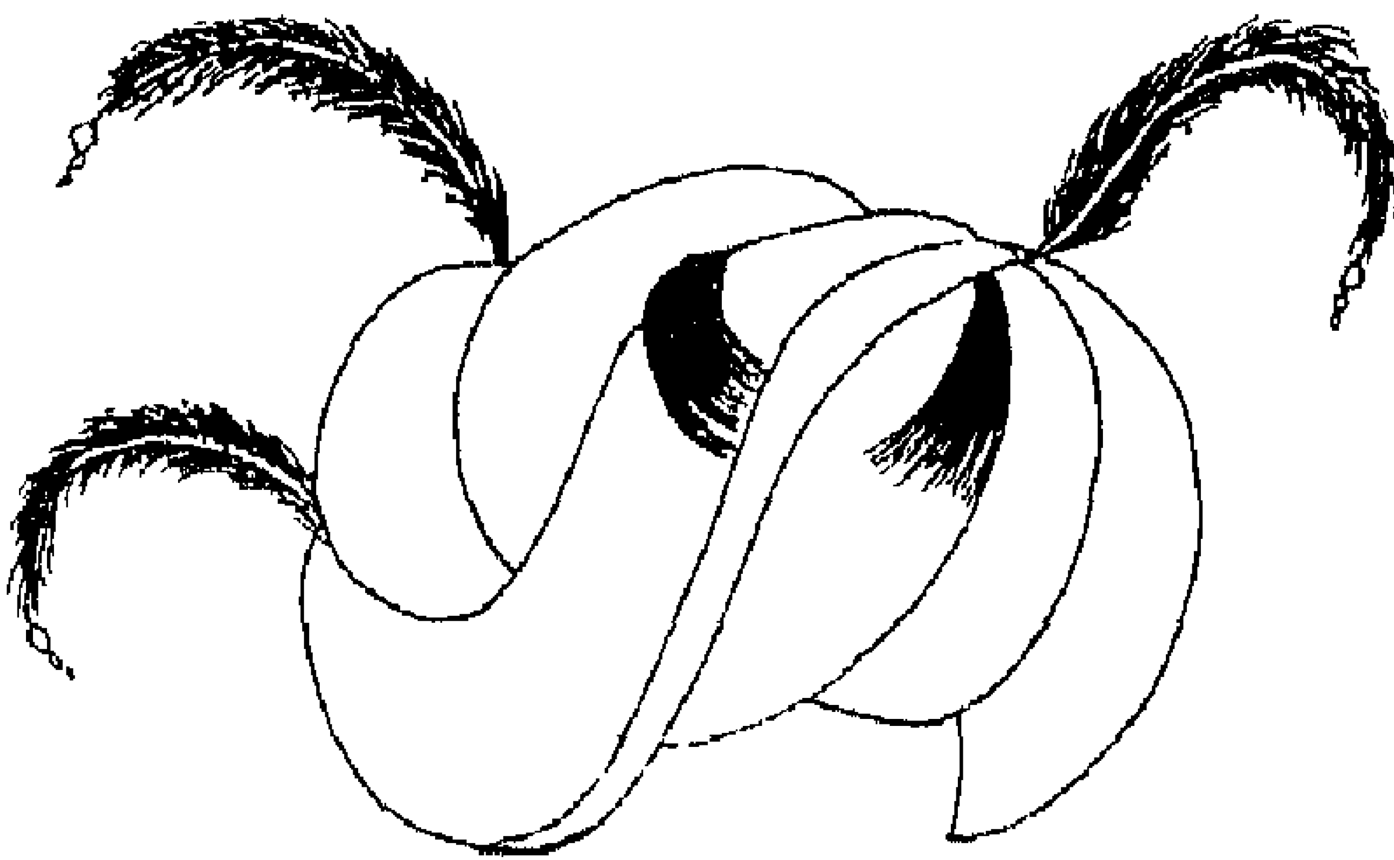
(شكل رقم ١١)
يوضح طراز عمامة السلطان سليمان القانونى (القرن ١٦م)



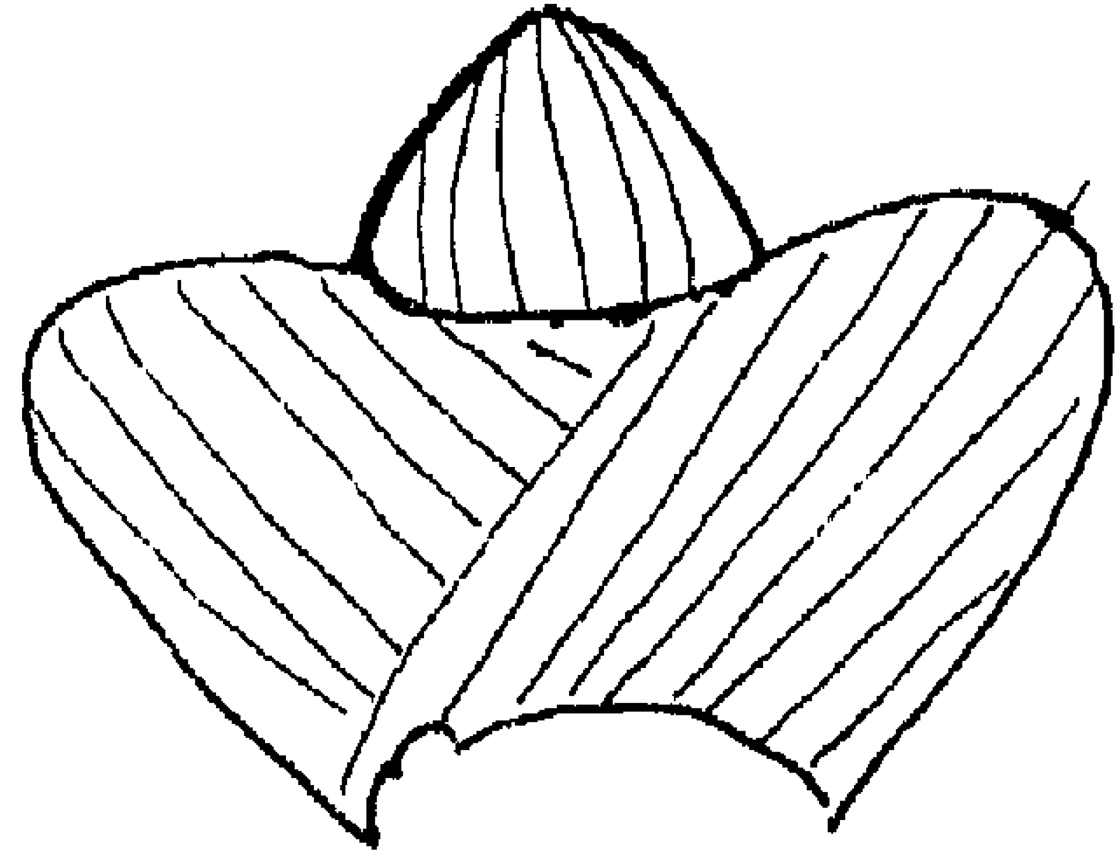
(شكل رقم ١٢)
يوضح طراز عمامة السلطان سليمان القانونى (القرن ١٦م)



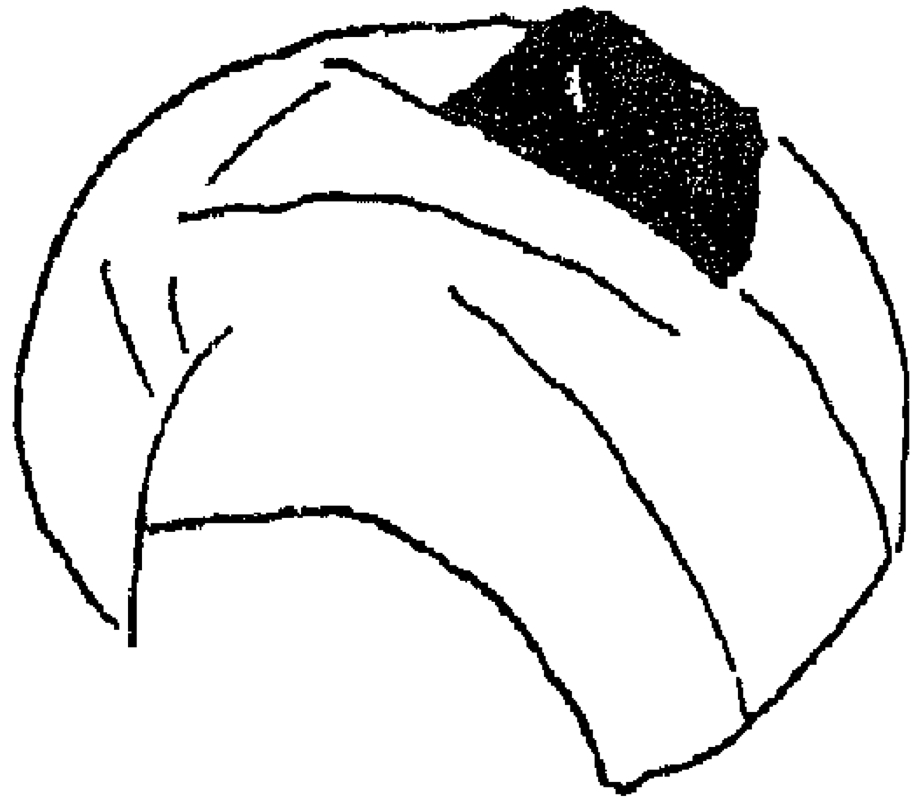
(شكل رقم ١٣)
يوضح طراز عمامة السلطان سلم الأول (القرن ١٦م)



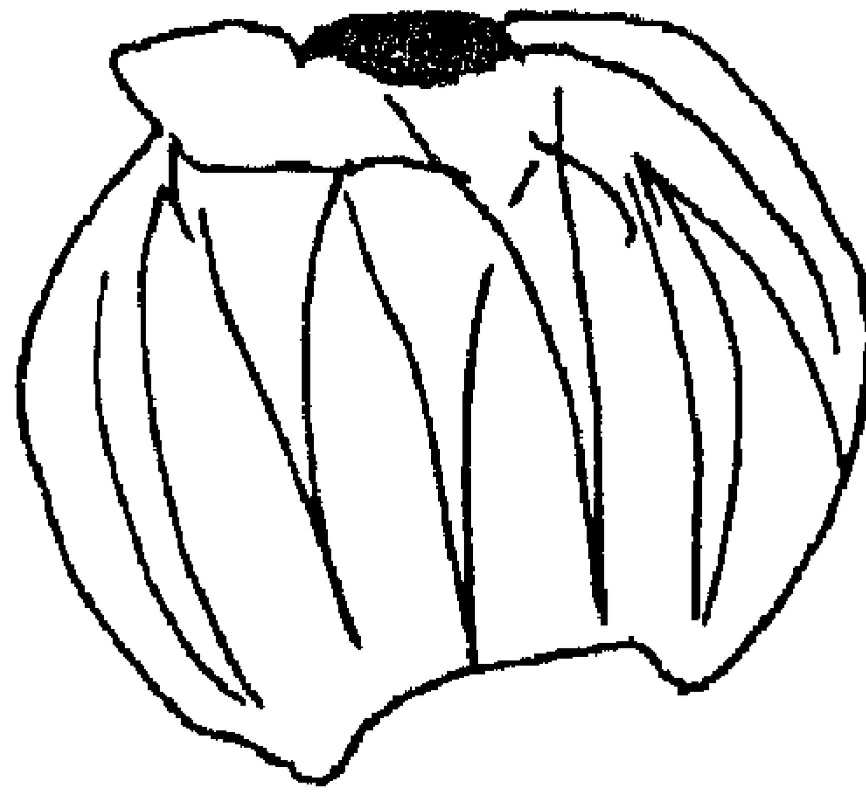
(شكل رقم ١٤)
يوضح طراز عمامة السلطان سلم النانى (الفرن ١٦م)



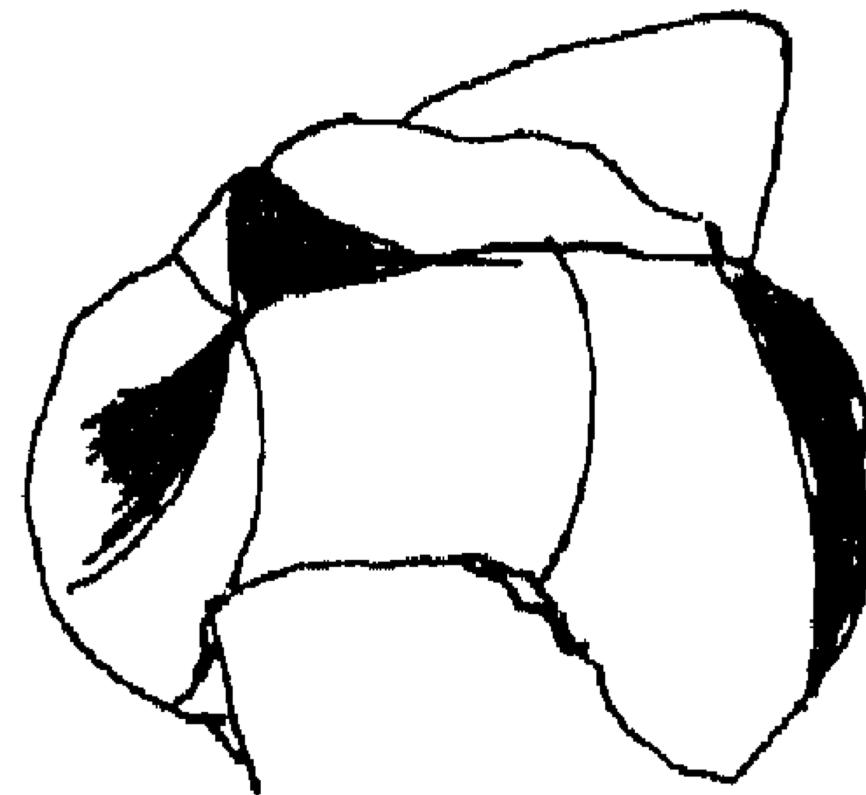
(شكل رقم ١٥)
يوضح طراز عمامة السلطان أورخان
مخطوط «الشمايل» (القرن ١٦م)



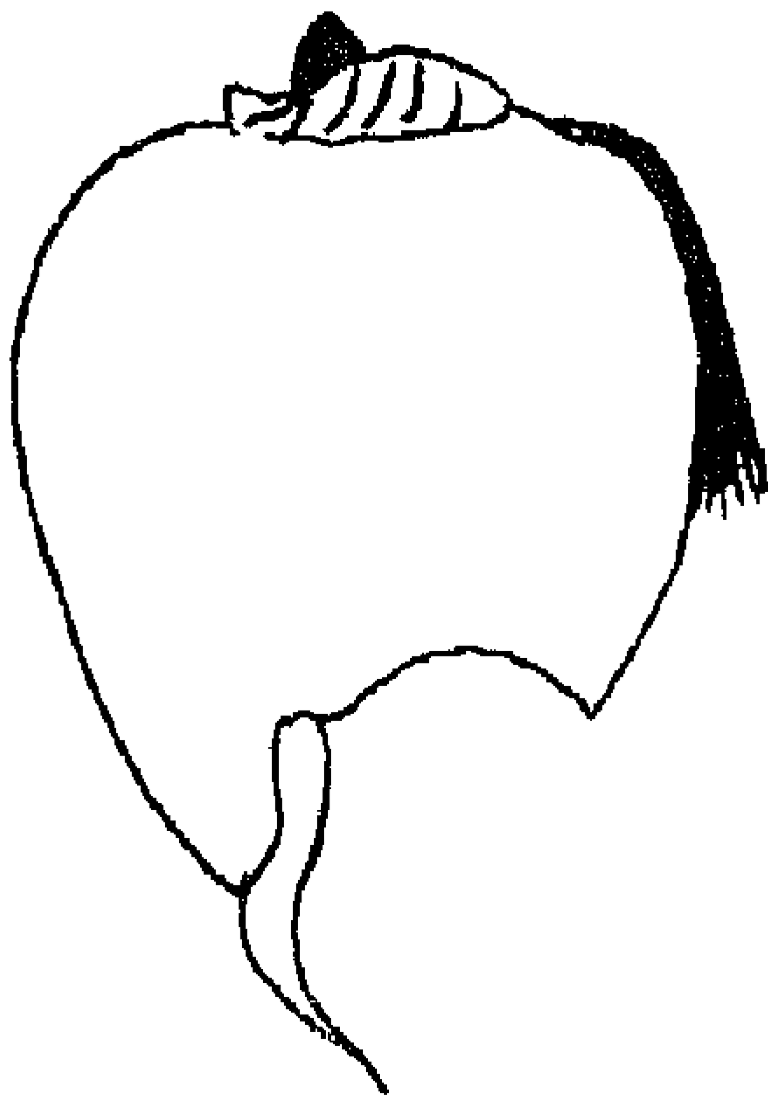
(شكل رقم ١٦)
يوضح طراز عمامة السلطان محمد الفاتح
مخطوط «الشمايل» (القرن ١٦م)



(شكل رقم ١٧)
يوضح طراز عمامة السلطان بايزيد الثانى
مخطوط «الشمايل» (القرن ١٦م)



(شكل رقم ١٨)
يوضح طراز عمامة السلطان سلم الأول
مخطوط «الشمايل» (الفرن ١٦م)



(شكل رقم ١٩)
يوضح طراز عمامه السلطان مراد الثالث
مخطوط «الشمايل» (القرن ١٦م)



(شكل رقم ٢٠)
يوضح زى الخليفة العباسى المكتفى بالله «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٢١)
يوضح زى الخليفة العباسى المستكفى «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٢٢)
يوضح زى الخليفة العباسى القائم «مخطوط التواريخ»



(شكل رقم ٢٣)
يوضح زى آبقا خان «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٢٤)
يوضح زى هولاكوخان «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٢٥)
يوضح زى السلطان عثمان الأول «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٢٦)
يوضح زى السلطان بايزيد الأول «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٢٧)
يوضح زى السلطان محمد جلبى الأول «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٢٨)
يوضح زى السلطان سليم الأول «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٢٩)
يوضح زى السلطان سليمان القانونى «مخطوط زبدة التواريخ»



(شكل رقم ٣٠)
يوضح زى السلطان سليم الثانى
«مخطوط زبدة التواريخ»



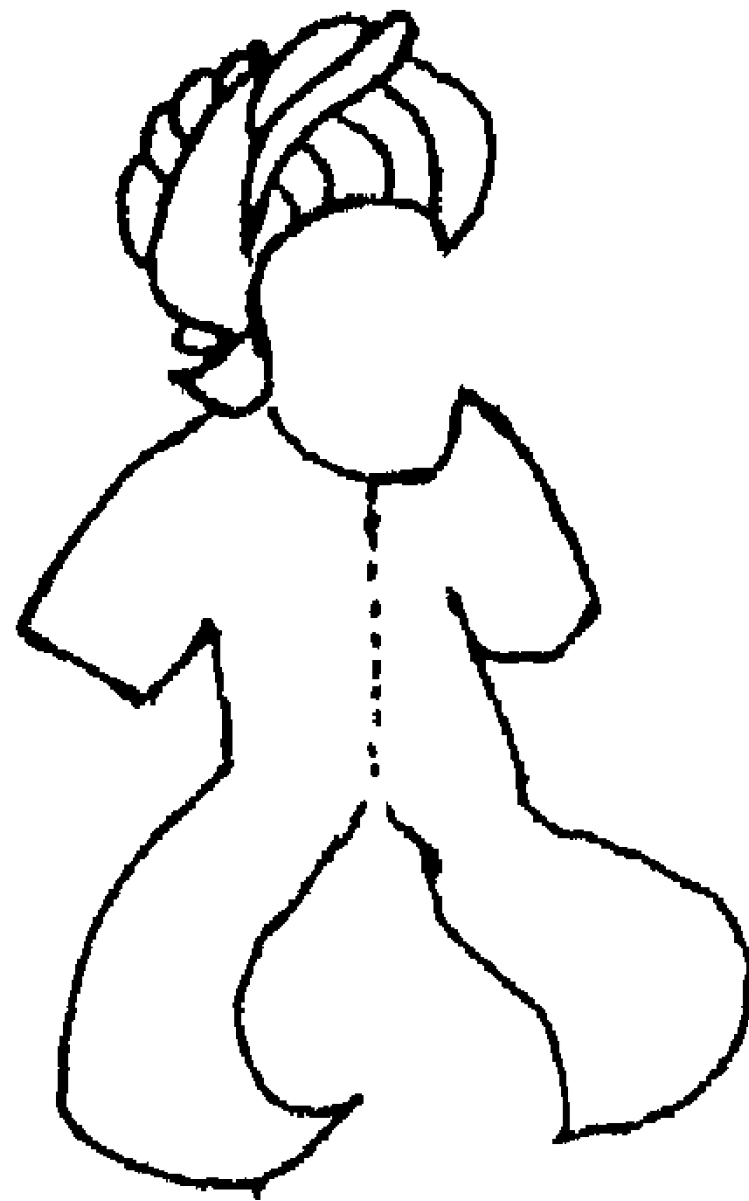
(شكل رقم ٣١)
يوضح زى السلطان مراد الثالث
«مخطوط زبدة التواريخ»



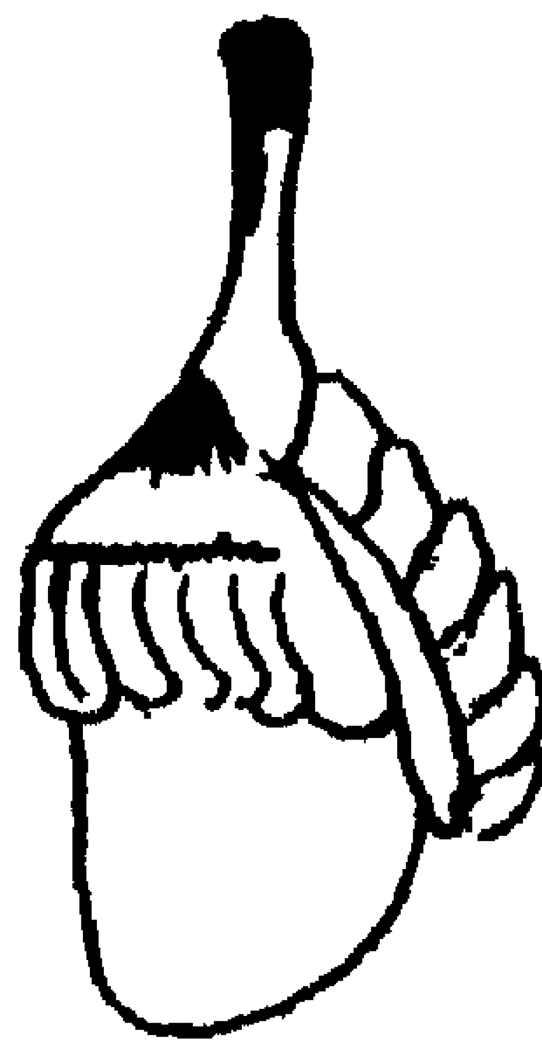
(شكل رقم ٣٢)
يوضح زى السلطان محمد الثالث
«مخطوط زبدة التواريخ»



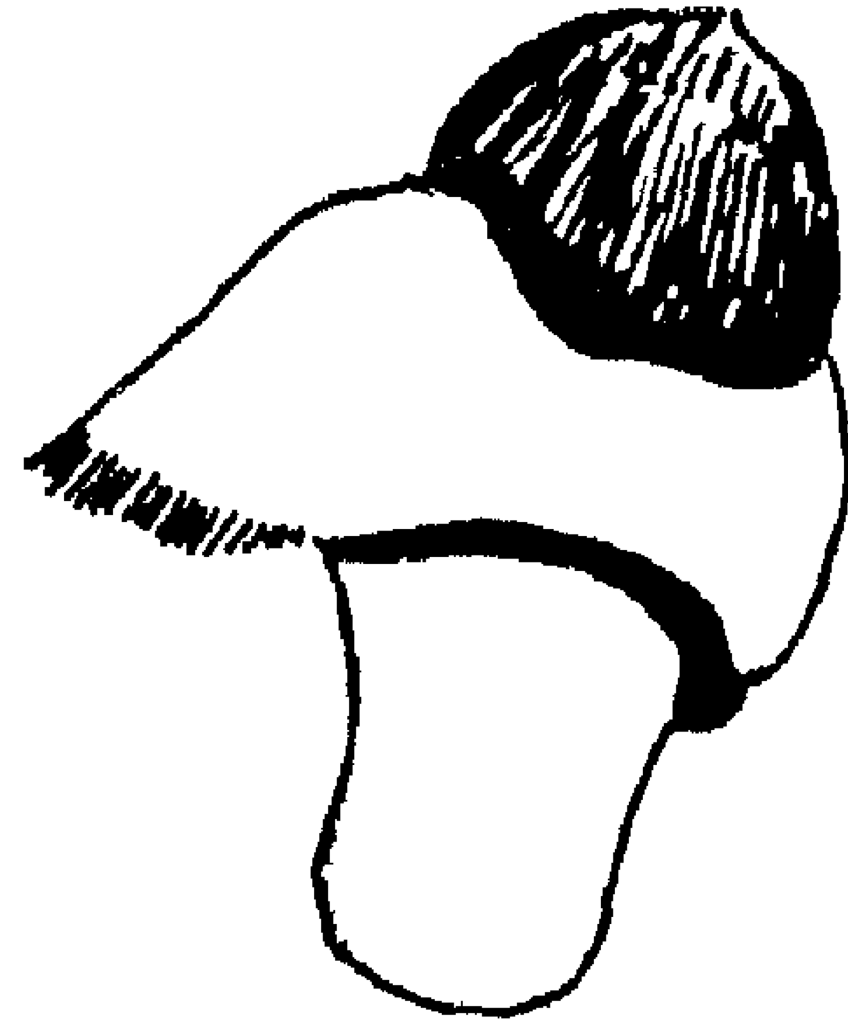
(شكل رقم ٣٣)
يوضح زى الشاعر عاشق چلبى مخطوط «مشاعر الشعراء» (القرن ١٦م)



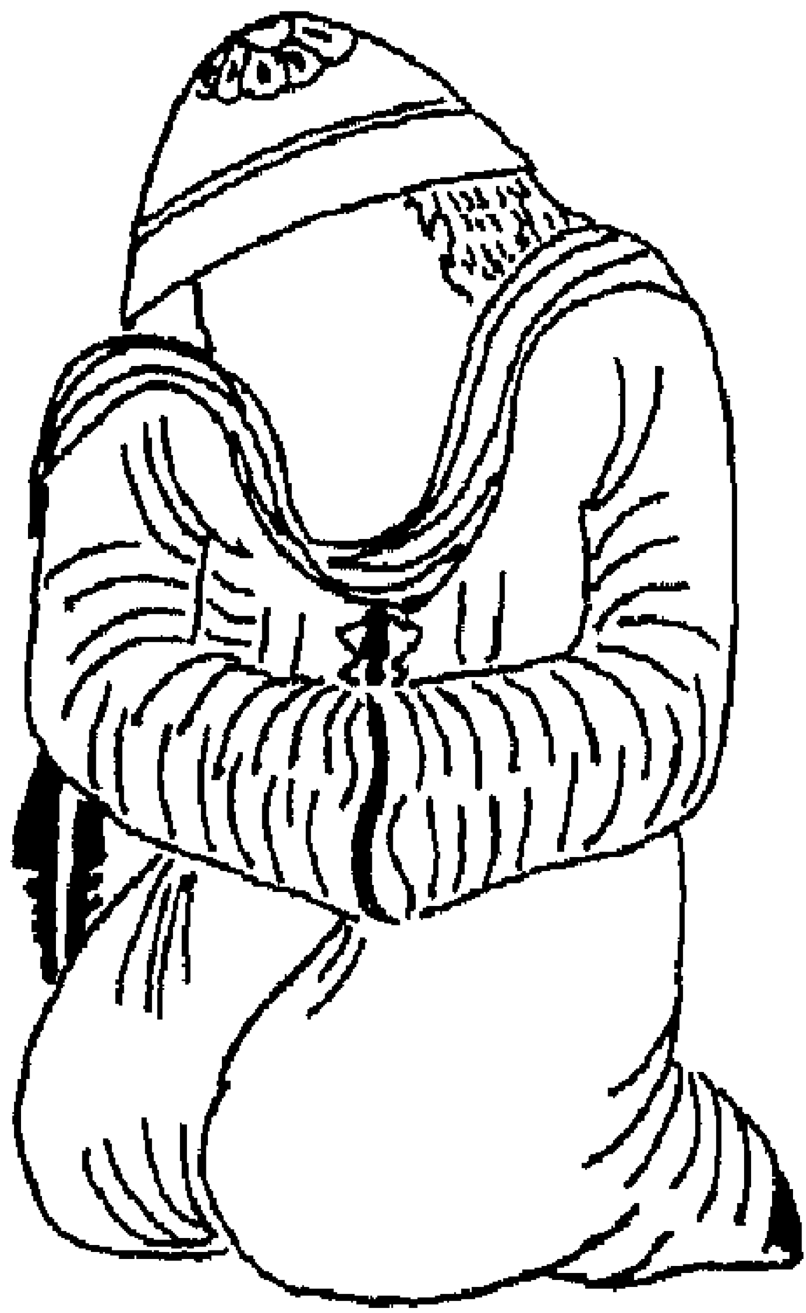
(شكل رقم ٣٤)
يوضح زى الشاعر على شيرانوائى مخطوط «مشاعر الشعراء» (القرن ١٦م)



(شكل رقم ٣٥)
طراز عمامة درويش تركى (القرن ١٦م)



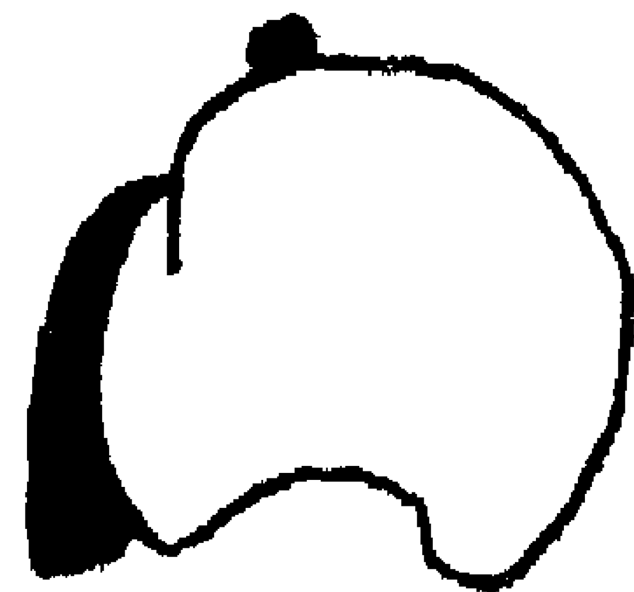
(شكل رقم ٣٦)
يوضح طراز عمامة متصوف تركى (القرن ١٦م)



(شكل رقم ٣٧)
يوضح زى درويش تركى (القرن ١٦م)



(شكل رقم ٣٨)
يوضح زى مداح شعبى تركى (القرن ١٦م)







(شكل رقم ٣٩ - ٤٠ - ٤١)
توضح طرز مختلفة لعمامة السلطان محمد الثالث (القرن ١٦م وبداية ١٧م)



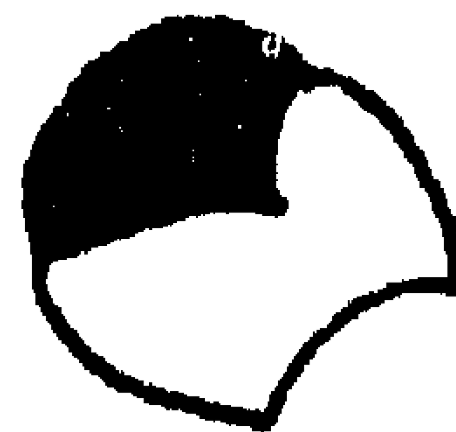
(شكل رقم ٤٢)
بوضح طراز عمامة السلطان أحمد الأول (القرن ١٧م)



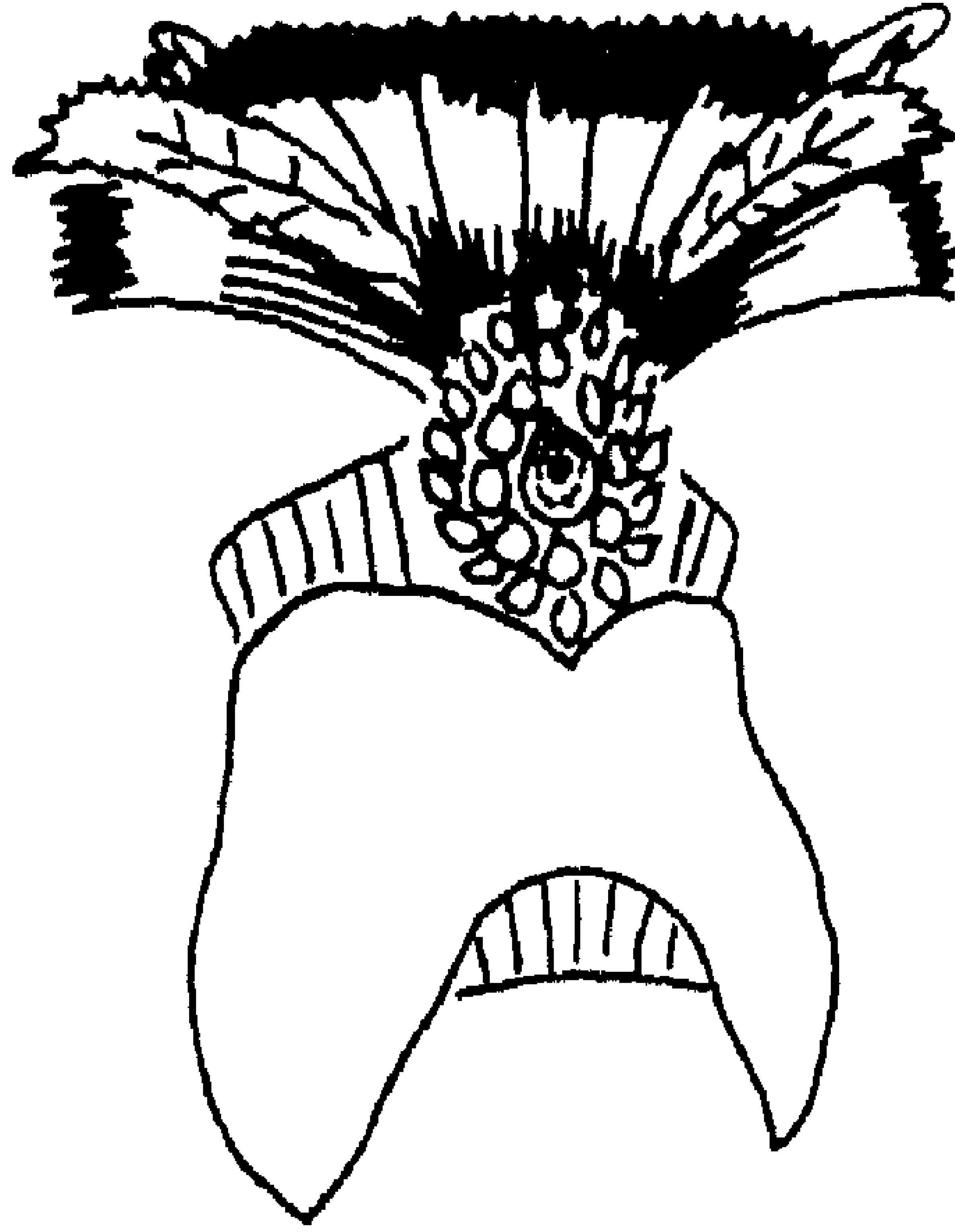
(شكل رقم ٤٤)
يوضح غطاء رأس مجذوب تركى (القرن ١٧م)



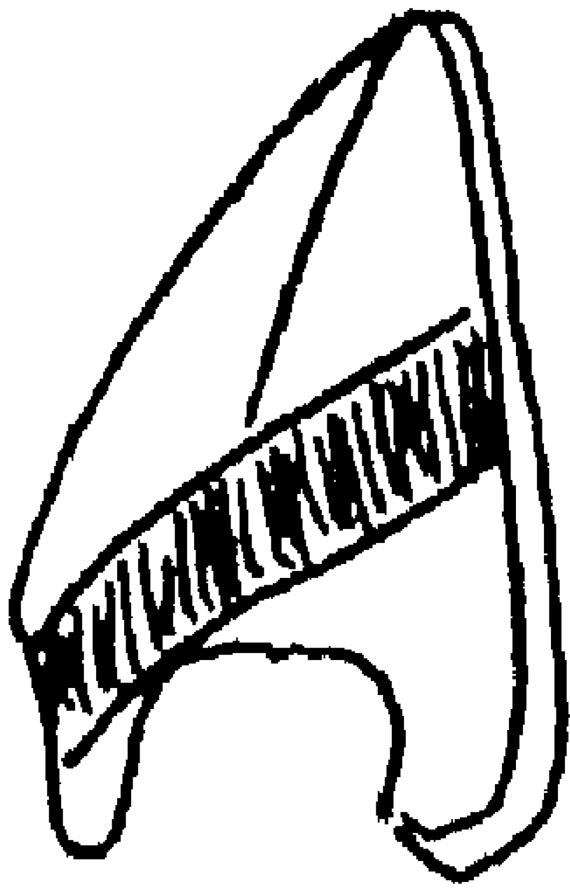
(شكل رقم ٤٣)
يوضح طراز عمامة الشاعر حافظ الشيرازى
(القرن ١٧م)



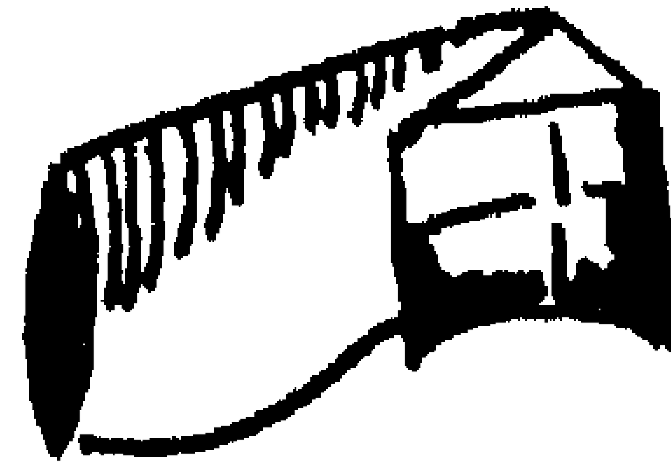
(شكل رقم ٤٥)
بوضح طراز عمامة شيخ تركى (القرن ١٨م)



(شكل رقم ٤٦)
يوضح طراز عمامة السلطان مصطفى الثالث (القرن ١٨م)



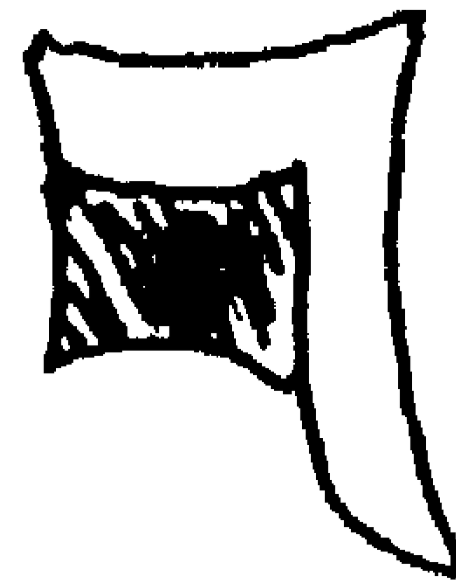
(شكل رقم ٤٨)
يوضح غطاء رأس الصدر الأعظم مصطفى باشا
(القرن ١٨م)



(شكل رقم ٤٧)
يوضح غطاء رأس القهوجي باشي
(القرن ١٨م)



(شكل رقم ٥٠)
يوضح غطاء رأس الچوربجي (القرن ١٨م)



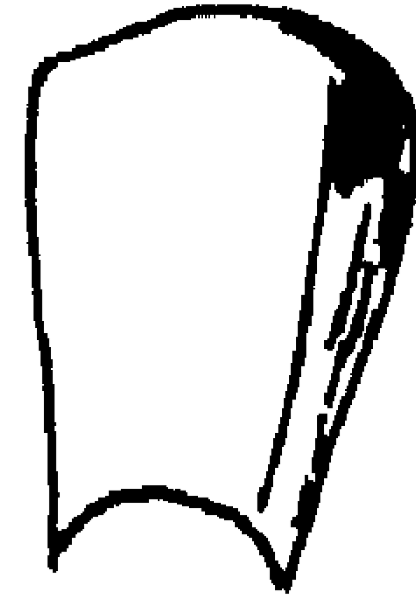
(شكل رقم ٤٩)
يوضح غطاء رأس الأغا جوقداري (القرن ١٨م)



(شكل رقم ٥٣)
يوضح غطاء رأس البوستانچى
(القرن ١٨م)



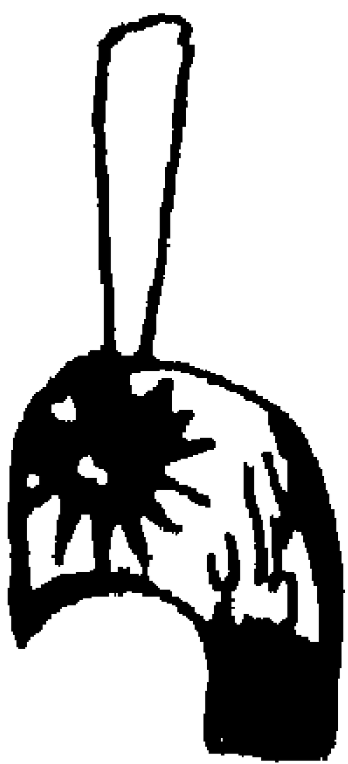
(شكل رقم ٥٢)
يوضح غطاء رأس أغا الاقزام
(القرن ١٨م)



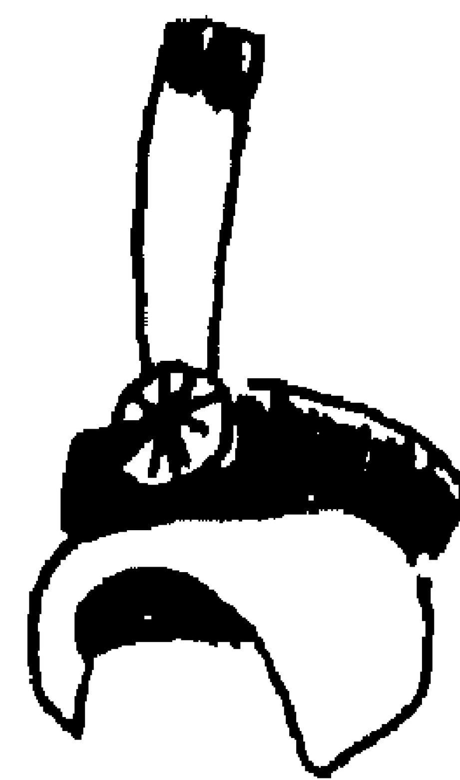
(شكل رقم ٥١)
يوضح غطاء رأس قيزلرأغاسى
(القرن ١٨م)



(شكل رقم ٥٤)
يوضح زى سلطانة تركية (القرن ١٨م)



(شكل رقم ٥٦)
يوضح طراز عمامة السلطان محمود الثانى
(القرن ١٨م)



(شكل رقم ٥٥)
يوضح طراز عمامة السلطان محمود الثانى
(القرن ١٨م)



(لوحة رقم ١)
وجه نوط يحمل صورة السلطان محمد الفاتح . من عمل الفنان كوستانزا . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
لم يسبق نشره .



(لوحة رقم ٢)
ظهر النوط السابق .



(لوحة رقم ٣)

وجه نوط يحمل صورة السلطان محمد الفاتح ، من عمل الفنان كوستانزا ، متحف الدولة في برلين .



(لوحة رقم ٤)

رسم فارس ، من عمل جاكوبو بليني .



(لوحة رقم ٥)

وجه نوط يحمل صورة السلطان محمد الفاتح . من عمل الفنان كوستانزا . متحف طوبقابى سراى باستانبول .



(لوحة رقم ٦)

ظهر النوط السابق .



(لوحة رقم ٧)

وجه نوط يحمل صورة السلطان محمد الفاتح . من عمل الفنان جنتيلى بلينى . دار الكتب المصرية لم يسبق نشره .



(لوحة رقم ٨)

ظهر النوط السابق .



(لوحة رقم ٩)

وجه نوط يحمل صورة السلطان محمد الفاتح من عمل الفنان برتولدى . دار الكتب المصرية . لم يسبق نشره .



(لوحة رقم ١٠)

ظهر النوط السابق .



(لوحة رقم ١١)

صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح تنسب للفنان كوستانزا .



(لوحة رقم ١٢)

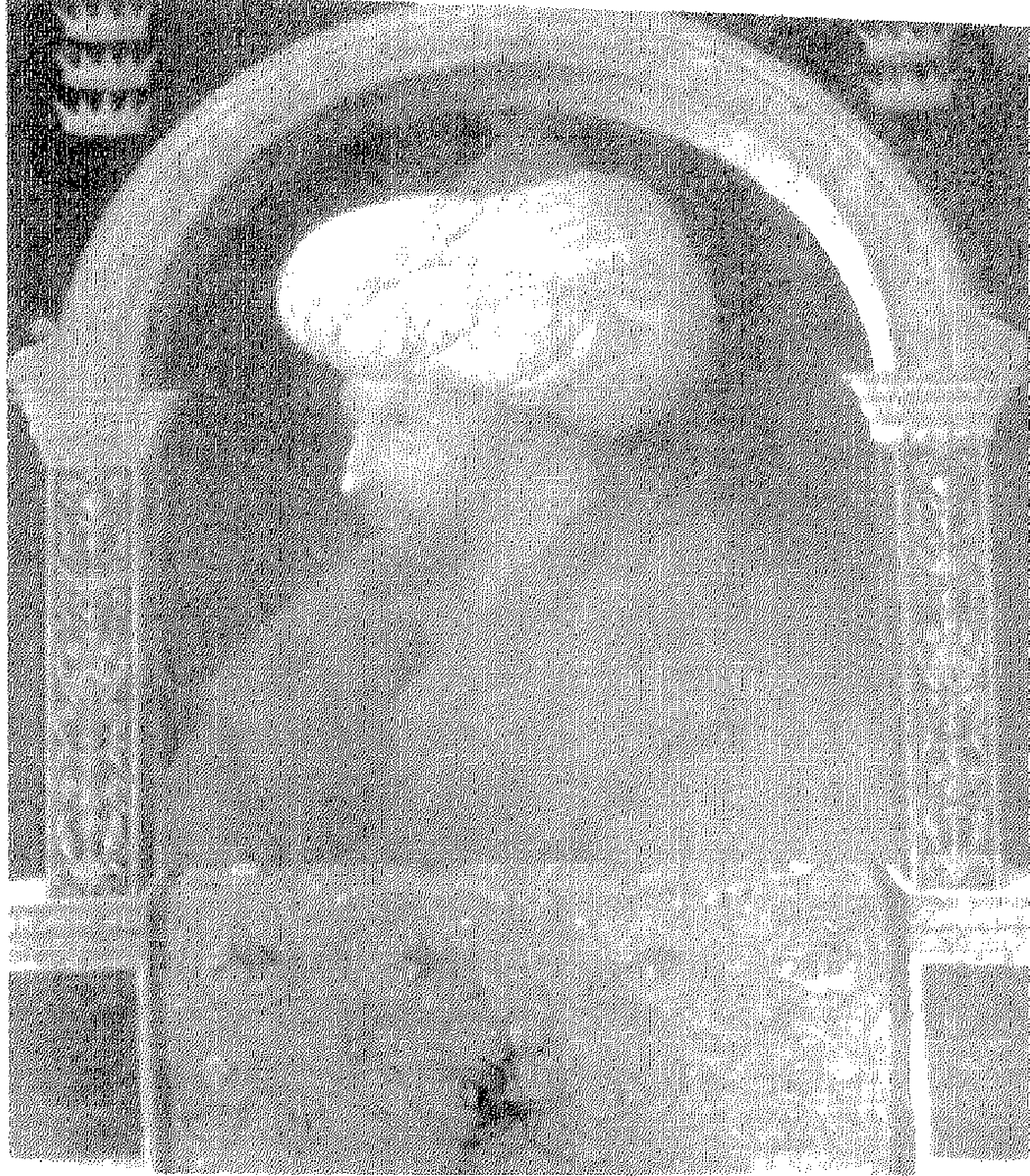
صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح رسم منفذ بالحفر عن الأصل .



(لوحة رقم ١٣)
صورة شخصية لخطاط شرقى .



(لوحة رقم ١٤)
صورة شخصية لرسام شرقى .



(لوحة رقم ١٥)

صورة شخصية بالألوان الزيتية للسلطان محمد الفاتح . من عمل الفنان جنتيلى بلينى .



(لوحة رقم ١٦)

صورة سخصية بالألوان المائية للسلطان جم .



(لوحة رقم ١٧)

تفصيل من اللوحة السابقة .



(لوحة رقم ١٨)

صورة شخصية بالألوان المائية لأحد معاونى السلطان جم .



(لوحة رقم ١٩)

صورة سخصية للسلطان محمد الفاتح من عمل نقاش سنان بك .



(لوحة رقم ٢٠)

صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح .



(لوحة رقم ٢١)

وجه نوط يحمل صورة السلطان سليم الأول متحف الفن الإسلامي بالقاهرة . لم يسبق نشره .



(لوحة رقم ٢٢)

ظهر النوط السابق .



(لوحة رقم ٢٣)

وجه نوط يحمل صورة القائد البحرى خير الدين بربا روسا . دار الكتب المصرية لم يسبق نشره .



(لوحة رقم ٢٤)

صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى رسم منفذ بالحفر عن الأصل من عمل الفنان الهولندى جان سوارت .



(لوحة رقم ٢٥)

صورة سخصية لفرانسوا الأول من عمل المصور حيدرريس .



(لوحة رقم ٢٦)

صورة شخصية لتشارلز الخامس من عمل المصور حيدرريس .



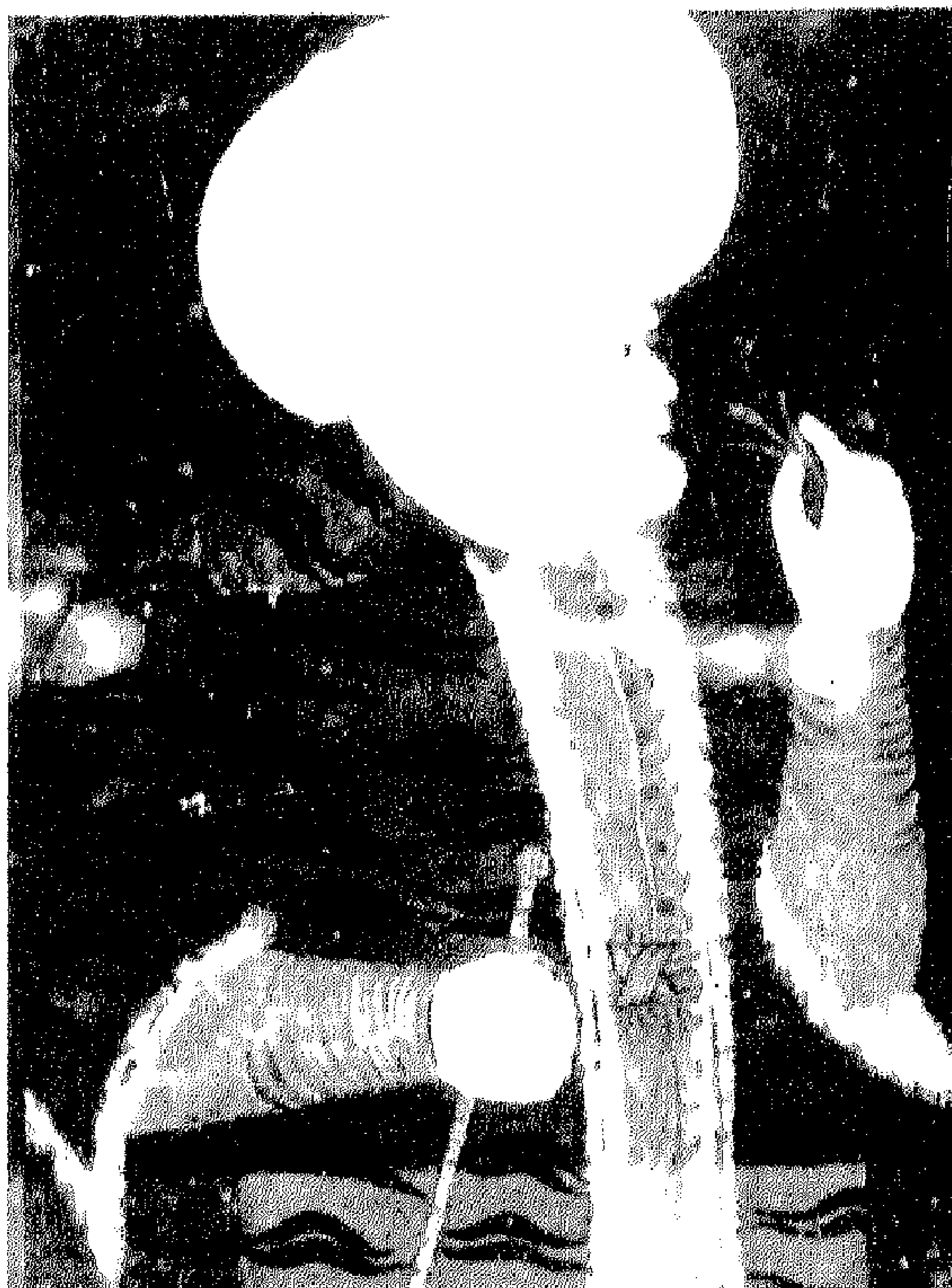
(لوحة رقم ٢٧)

صورة شخصية للسلطان سليم الأول تنسب للمصور حيدرريس .



(لوحة رقم ٢٨)

صورة شخصية للسلطان سليمان القانوني من عمل المصور حيدرريس .



(لوحة رقم ٢٩)

صورة شخصية للقائد البحرى خير الدين بربا روسا . من عمل المصور حيدرريس .



(لوحة رقم ٣٠)

صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى .



(لوحة رقم ٣١)

تصويرة للسلطان سليمان القانونى من مخطوط سليمان نامه ٩٨٧هـ ١٥٧٩م .



(لوحة رقم ٣٢)

صورة شخصية للسلطان سليم الثانى .



(لوحة رقم ٣٣)

صورة شخصية للسلطان سليم الثاني من عمل المصور حيدرريس .



(لوحة رقم ٣٤)

صورة شخصية للسلطان سلبم الثانى من عمل المصور حيدرريس .



(لوحة رقم ٣٥)

صورة شخصية للسلطان عثمان الأول من مخطوط القيافات ٩٨٧هـ/١٥٧٩م فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ٣٦)

صورة شخصية للسلطان أورخان من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٣٧)

صورة شخصية للسلطان مراد الأول من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٣٨)

صورة شخصية للسلطان بايزيد الأول من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٣٩)

صورة شخصية للسلطان محمد چلبى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٤٠)

صورة سخصية للسلطان مراد الثانى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٤١)

صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٤٢)

صورة شخصية للسلطان بايزيد الثانى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٤٣)
صورة شخصية للسلطان سليم الأول من المخطوط السابق .



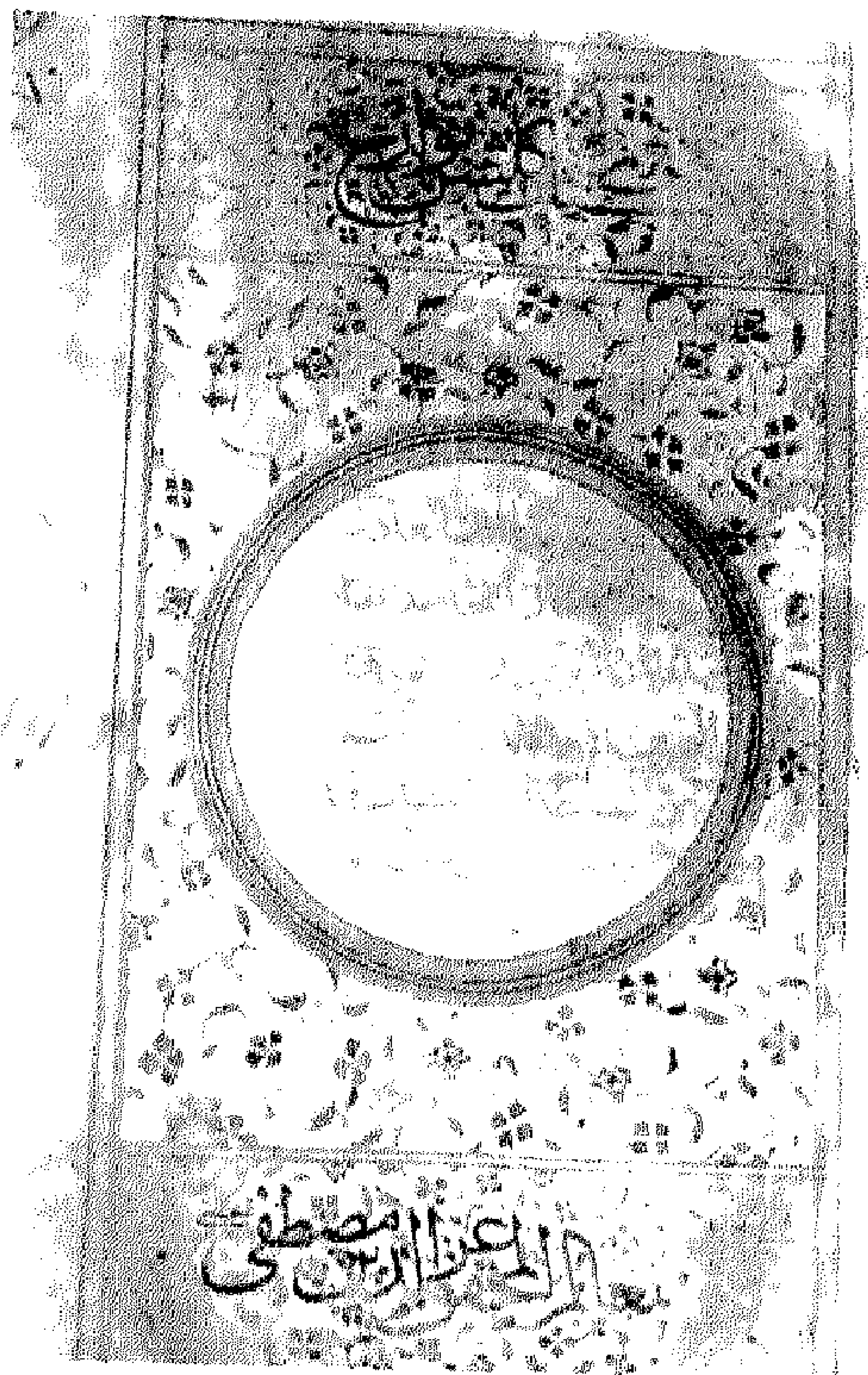
(لوحة رقم ٤٤)
صورة شخصية للسلطان مراد الأول مجموعة كفوركيان .



(لوحة رقم ٤٥)
صورة شخصية للسلطان سليم الثانى مجموعة كفوركيان .

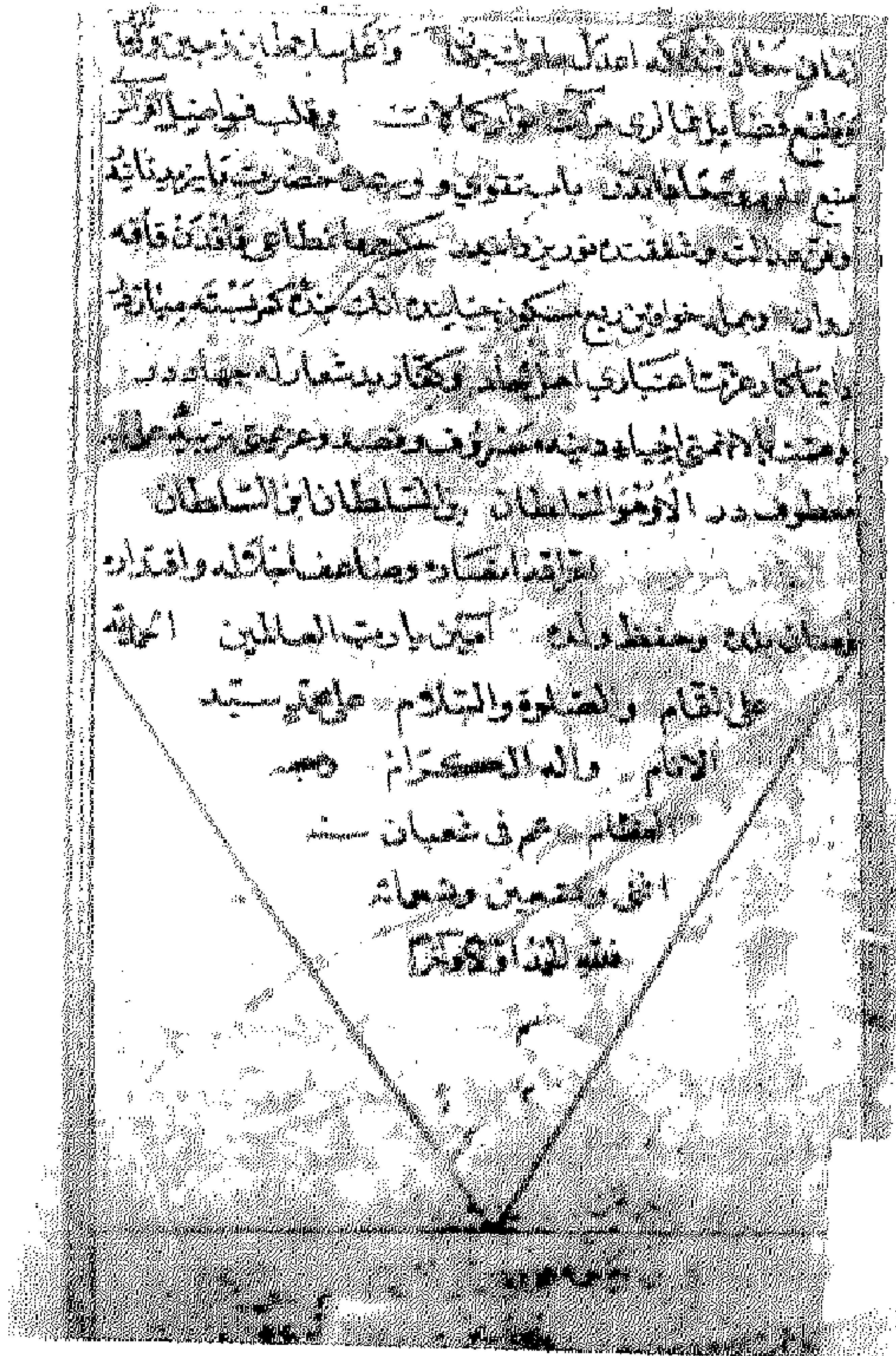


(لوحة رقم ٤٦)
صورة شخصية للسلطان مراد الثالث مجموعة كفوركيان .



(لوحة رقم ٤٧)

إفتتاحية مخطوط كلشن تواريخ ٩٩٢هـ/ ١٥٨٤م .
دار الكتب المصرية .



(لوحة رقم ٤٨)

خاتمة مخطوط كلشن تواريخ .



(لوحة رقم ٤٩)

السلطان محمد الفاتح فى جوسقه . تصويرة من المخطوط السابق .
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٥١)

تفصيل من الصور السابقة .



(لوحة رقم ٥٠)

السلطان محمد الفاتح فى الديوان تصويره من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



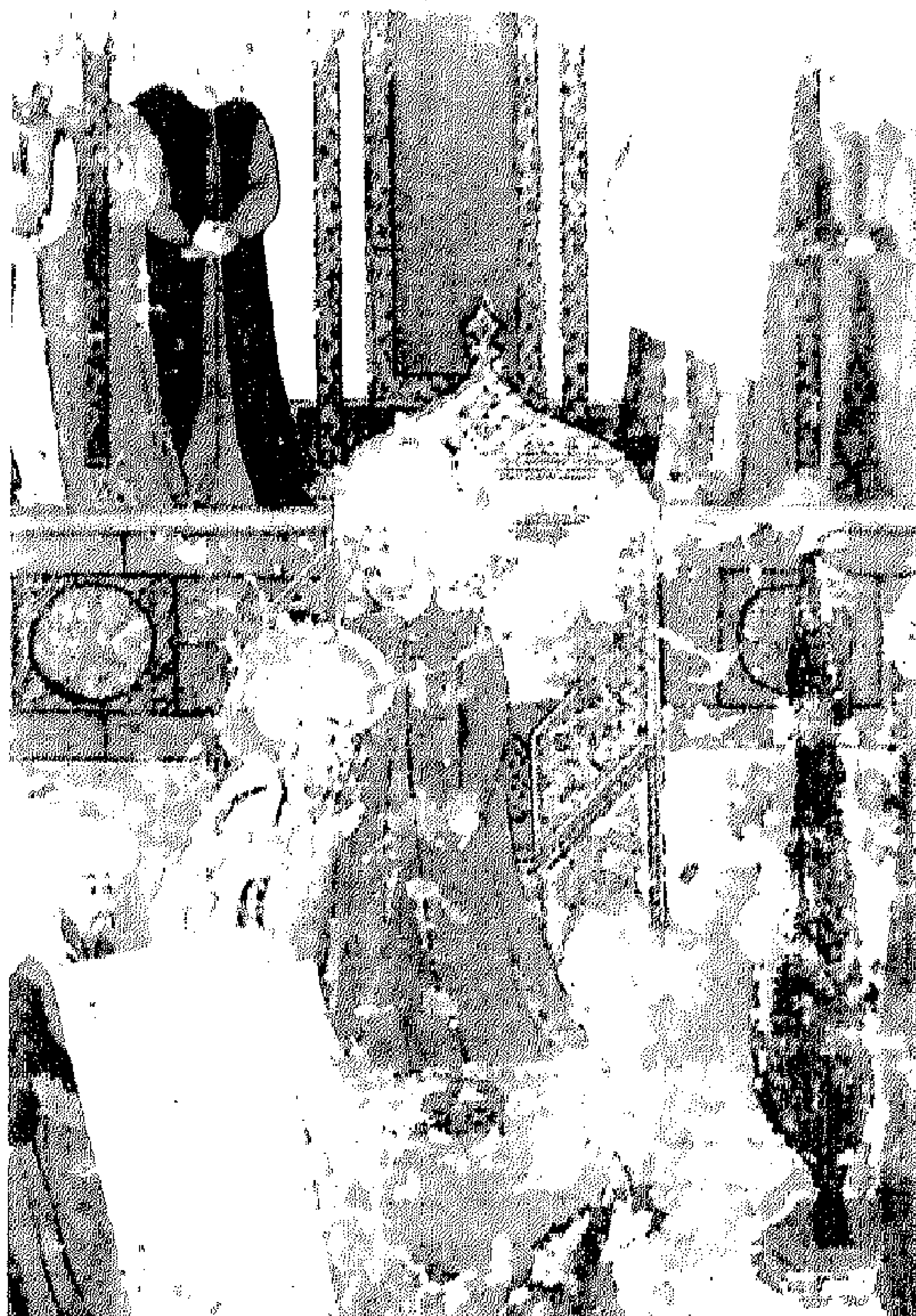
(لوحة رقم ٥٢)

السلطان بايزيد الثانى فى حجرة العرش

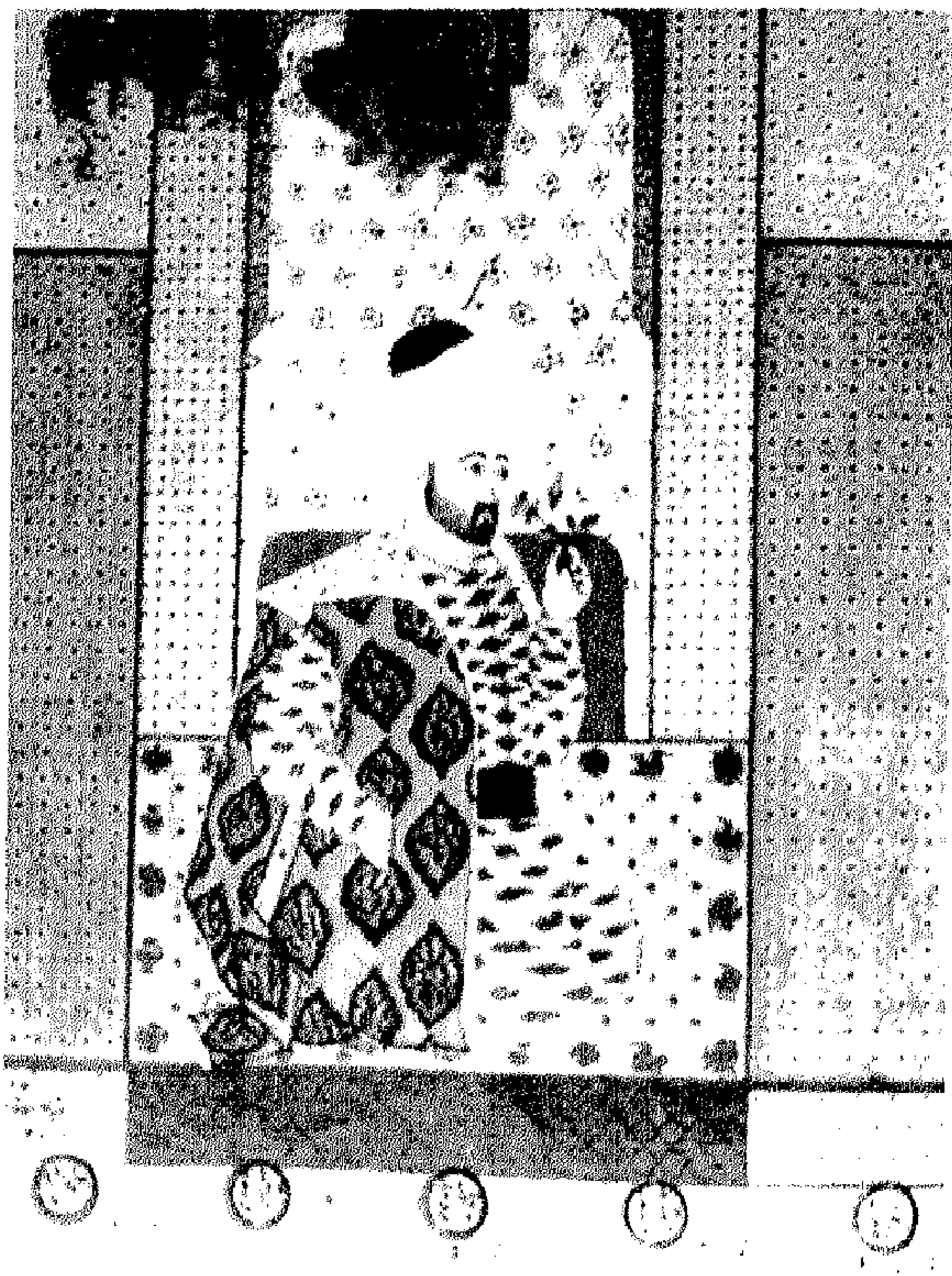
تصويره من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٥٣)
تتويج السلطان سليم الثانى . تصويره من
المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٥٤)
تفصيل من الصور السابقة .



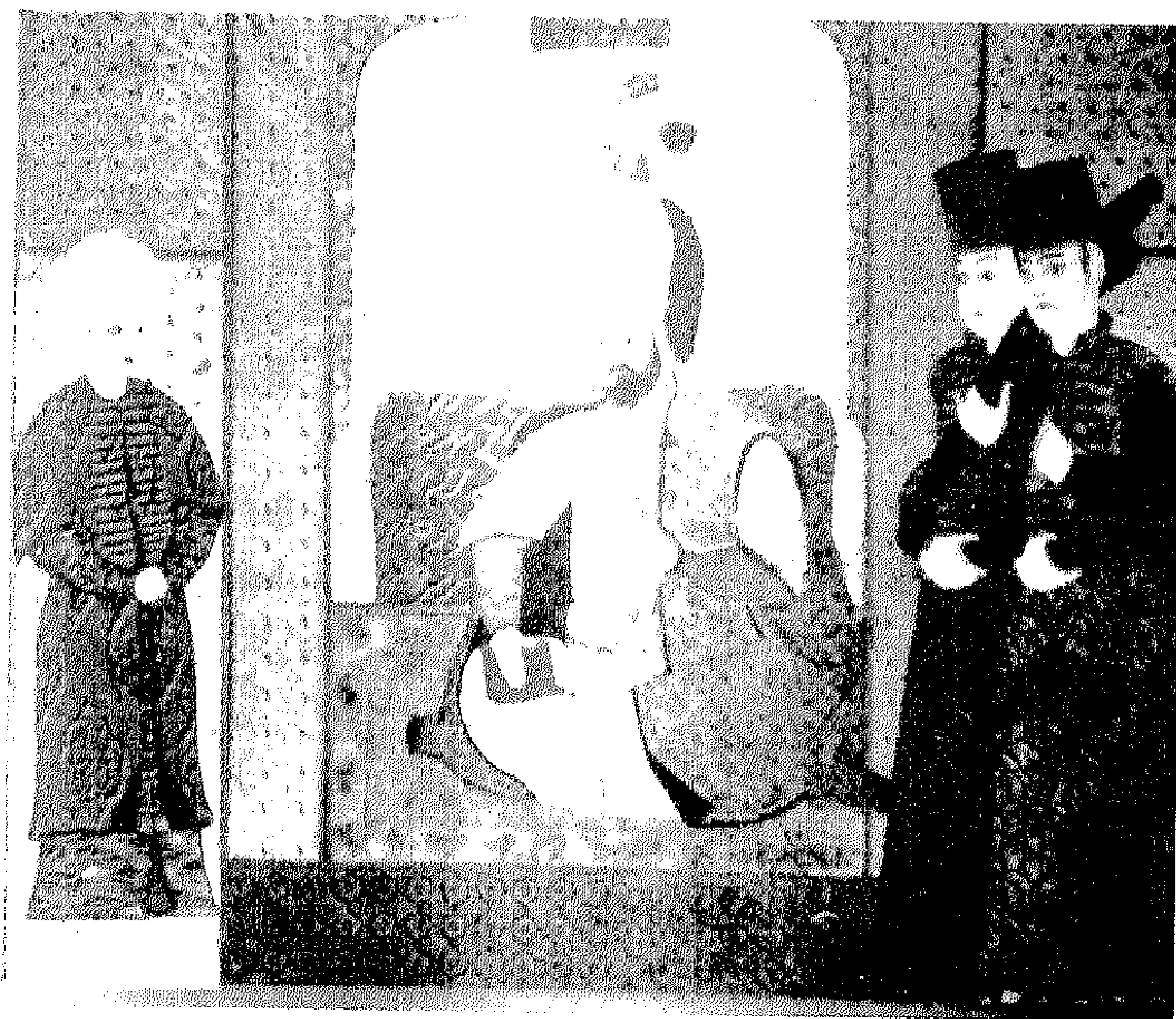
(لوحة رقم ٥٥)

صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح من مخطوط زبدة التواريخ ٩٩١هـ/١٥٨٣م في متحف الفنون التركية الإسلامية باستانبول .



(لوحة رقم ٥٦)

صورة شخصية للسلطان سليم الأول من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٥٧)

صورة شخصية للسلطان مراد الثالث من المخطوط السابق .

(لوحة رقم ٥٨)

الورقة الأولى من مخطوط كتاب الشجرة دار الكتب المصرية .

(لوحة رقم ٥٩)

ابو مسلم الخراسانى والإمام الشافعى والإمام أبو حنيفة تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .

(لوحة رقم ٦٠)

أبو العباس والخليفة هارون الرشيد تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .

(لوحة رقم ٦١)

أسد بن سامان تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .

(لوحة رقم ٦٢)

عضد الدولة . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .

(لوحة رقم ٦٣)

بلكاتكين . تصويرة من الخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



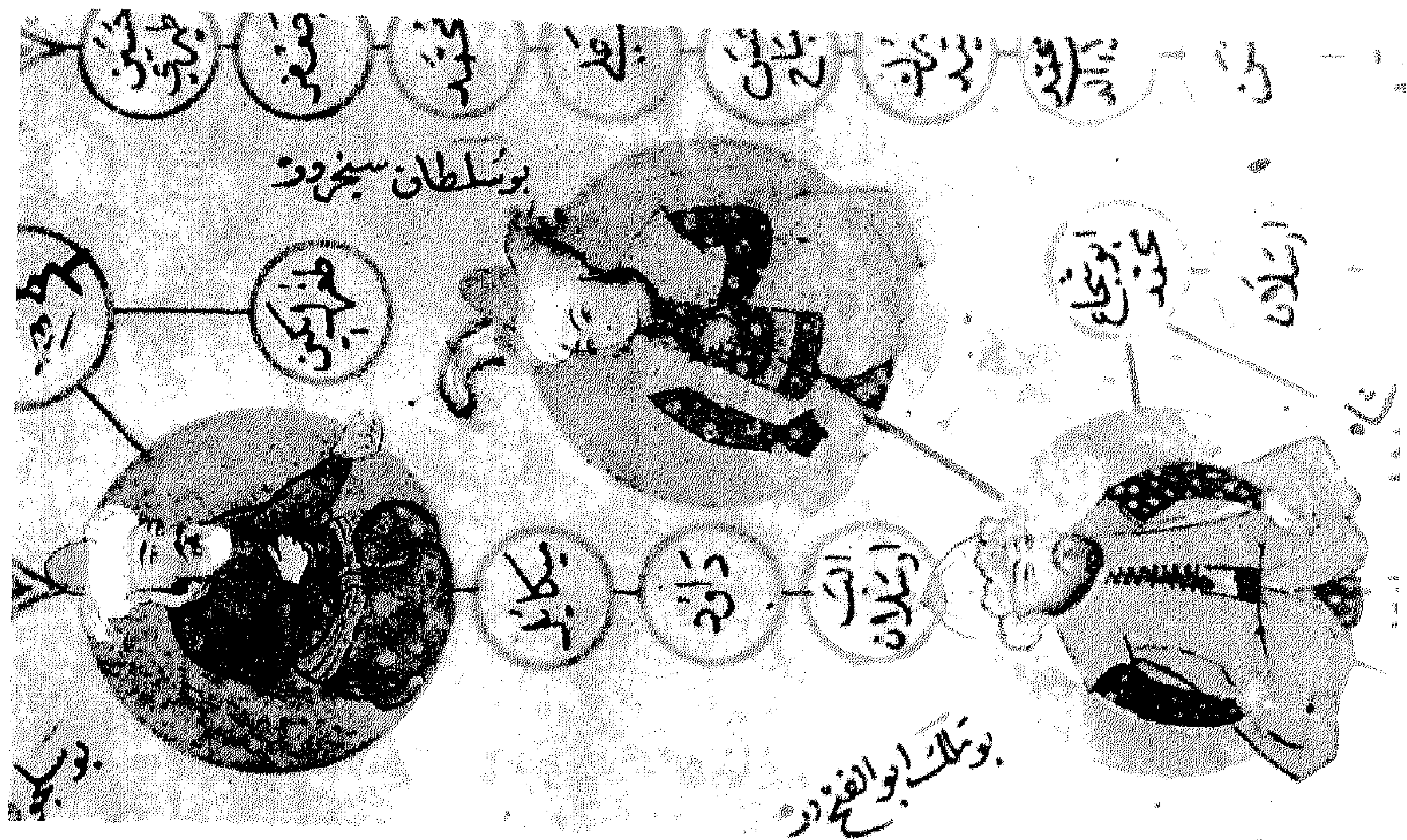
(لوحة رقم ٦٤)

سبكتين . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٦٥)

أبو المظفر ببرام شاه تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٦٦)

سلجوق والسلطان سنجر والسلطان أبو الفتح ملك شاه تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .

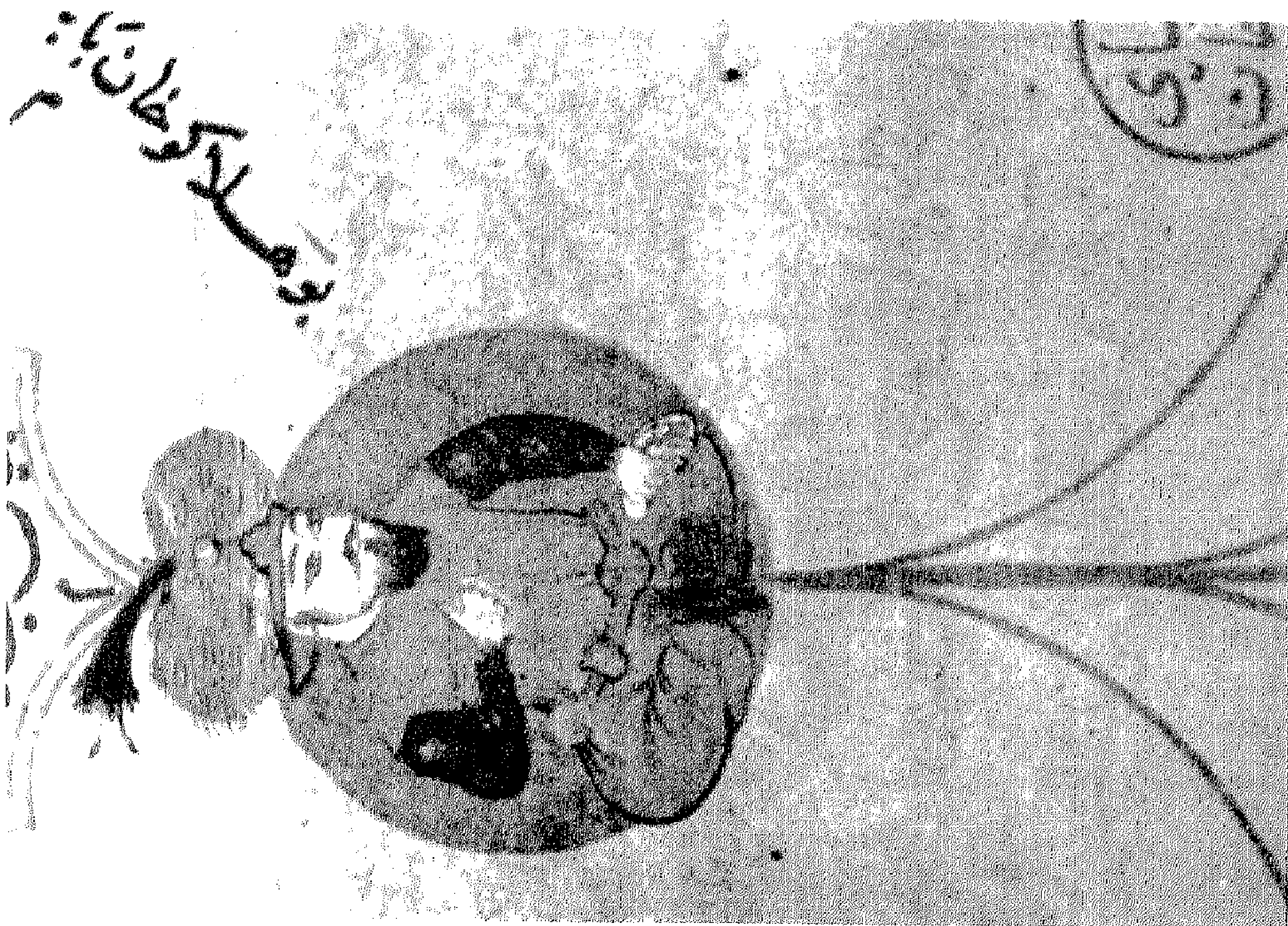


(لوحة رقم ٦٧)

الخليفة العباسي الناصر وقايدون خان تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٦٨)
تولوى خان . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٦٩)
هولاكو خان . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٧٠)

أباقا خان . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٧١)

السلطان عثمان الأول . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٧٢)
السلطان أورخان . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٧٣)
السلطان مراد الأول . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٧٤)
السلطان بايزيد الأول . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .

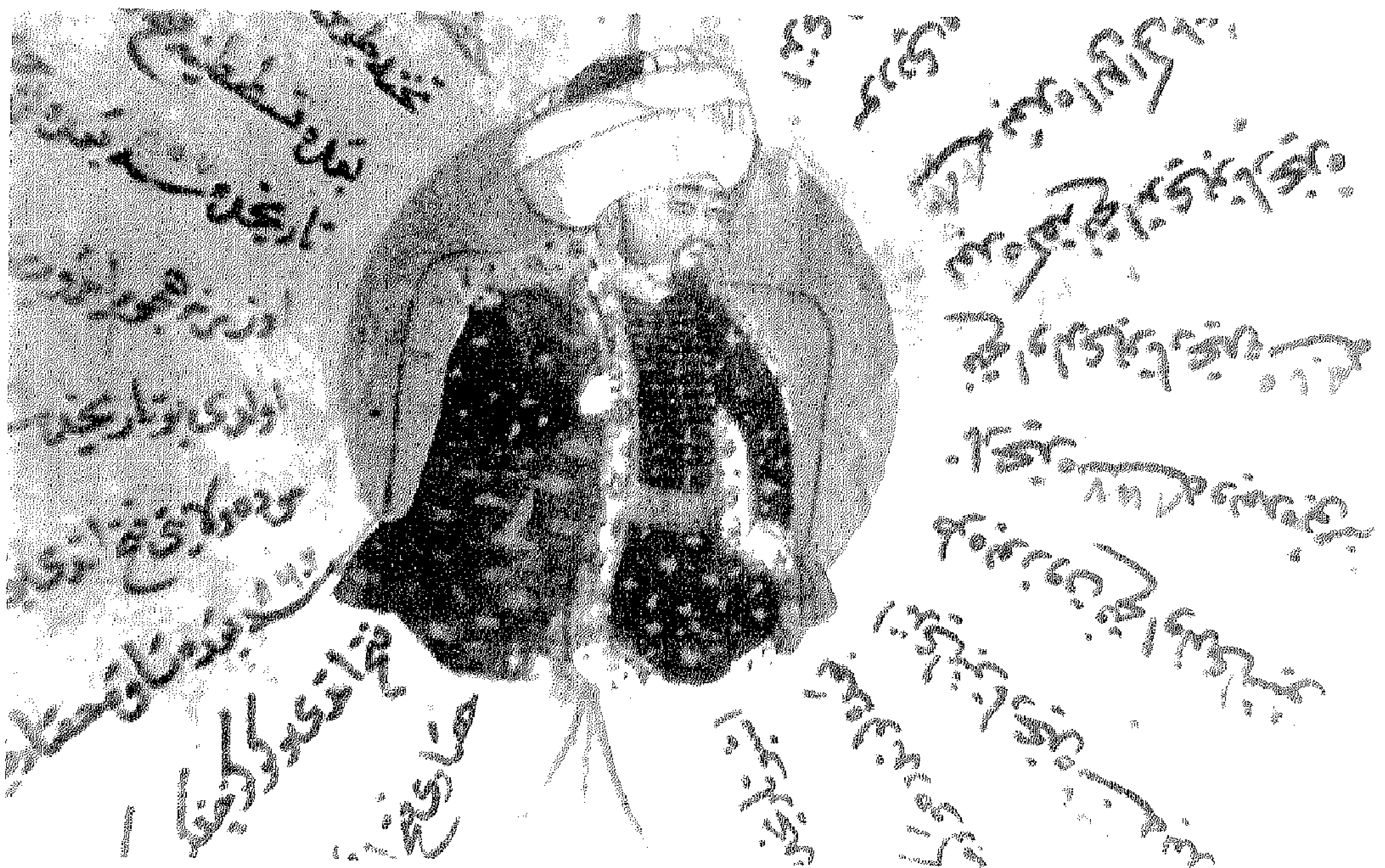


(لوحة رقم ٧٥)
السلطان محمد چلبي . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٧٦)

السلطان مراد الثانى . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



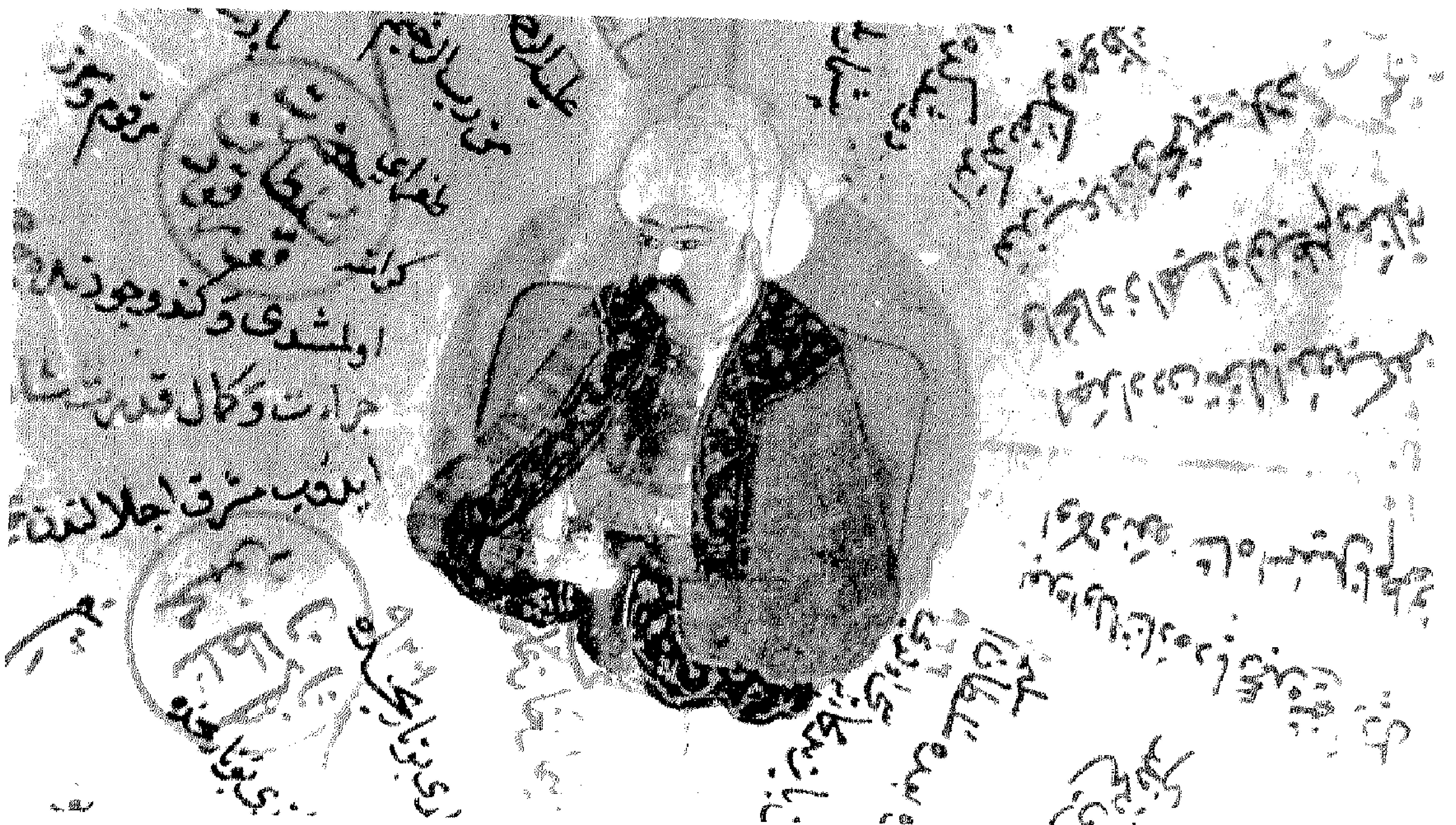
(لوحة رقم ٧٧)

صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



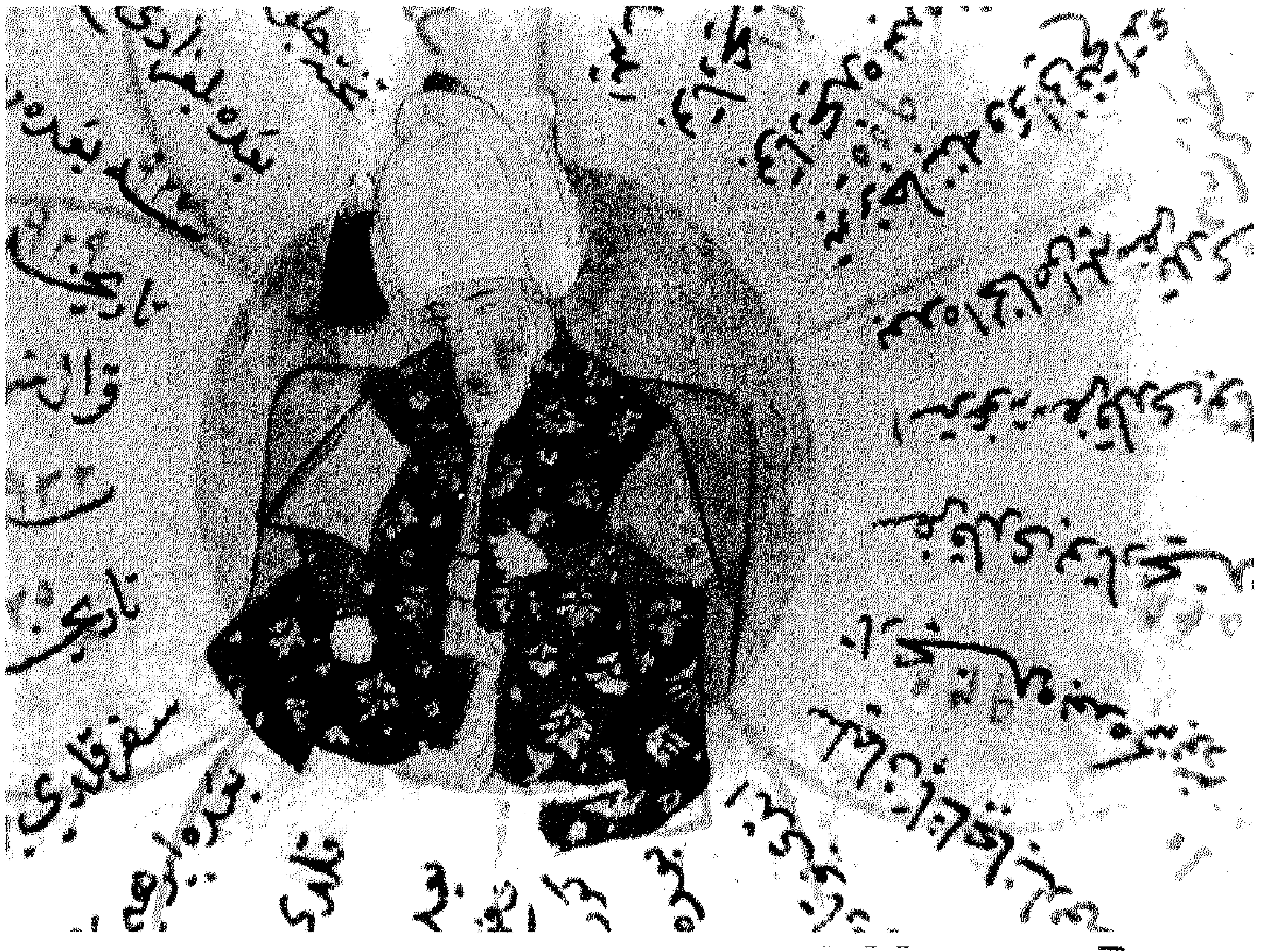
(لوحة رقم ٧٨)

صورة شخصية للسلطان بايزيد الثانى . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



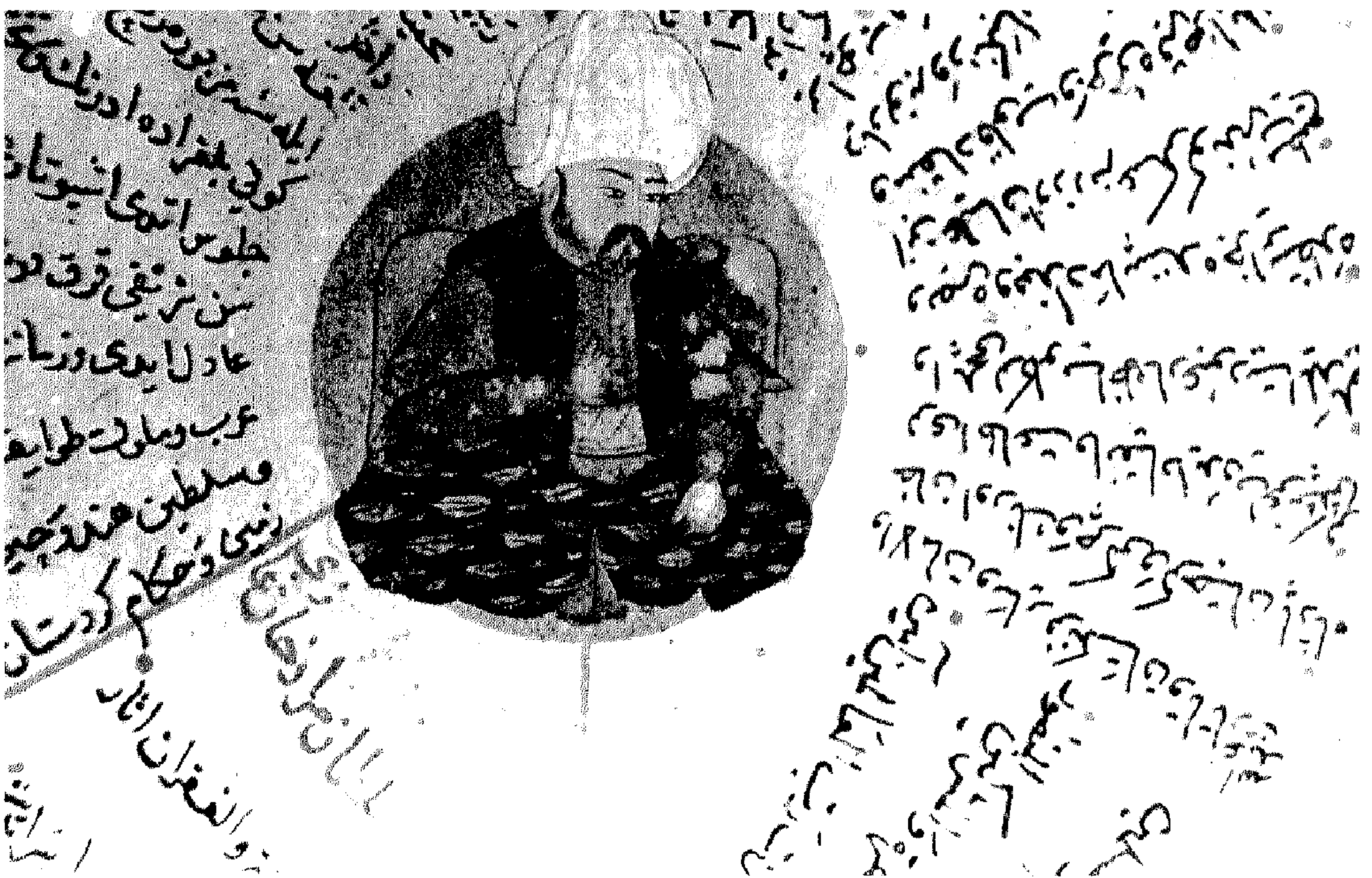
(لوحة رقم ٧٩)

صورة شخصية للسلطان سليم الأول . تصويرة من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٨٠)

صورة شخصية للسلطان سليمان القانوني . من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٨١)

صورة شخصية للسلطان سليم الثاني . من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .

(لوحة رقم ٨٢)

صورة شخصية للسلطان مراد الثالث . من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .

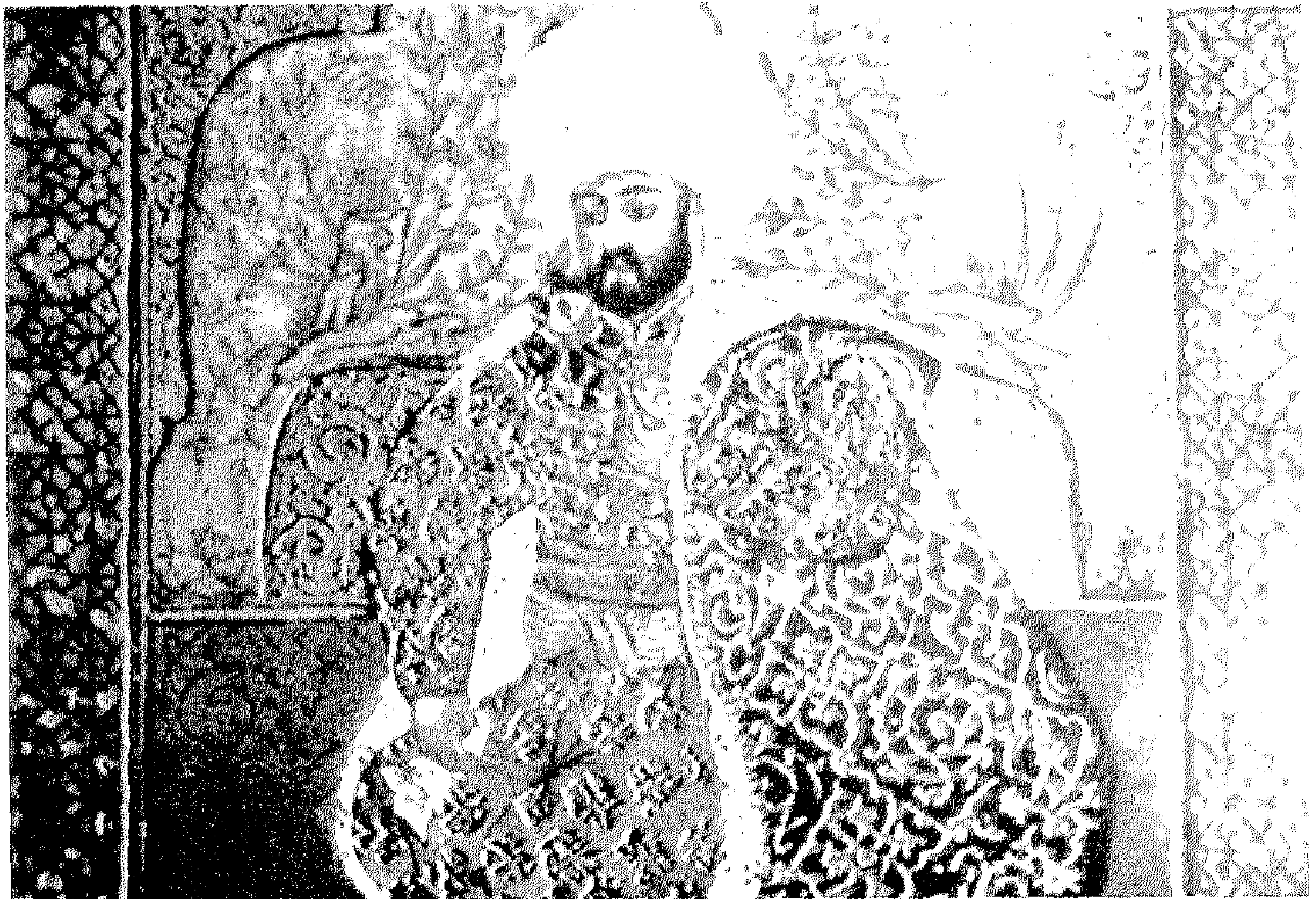
(لوحة رقم ٨٣)

صورة شخصية للسلطان محمد الثالث . من المخطوط السابق . لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٨٤)

صورة شخصية للسلطان الشاعر بايزيد الأول من مخطوط مشاعر الشعراء
وقف على اميرى أفندى من المكتبة الوطنية باستانبول .



(لوحة رقم ٨٥)

صورة شخصية للسلطان الشاعر محمد الفاتح من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٨٦)
صورة شخصية للسلطان الشاعر سليم الأول من المخطوط السابق .



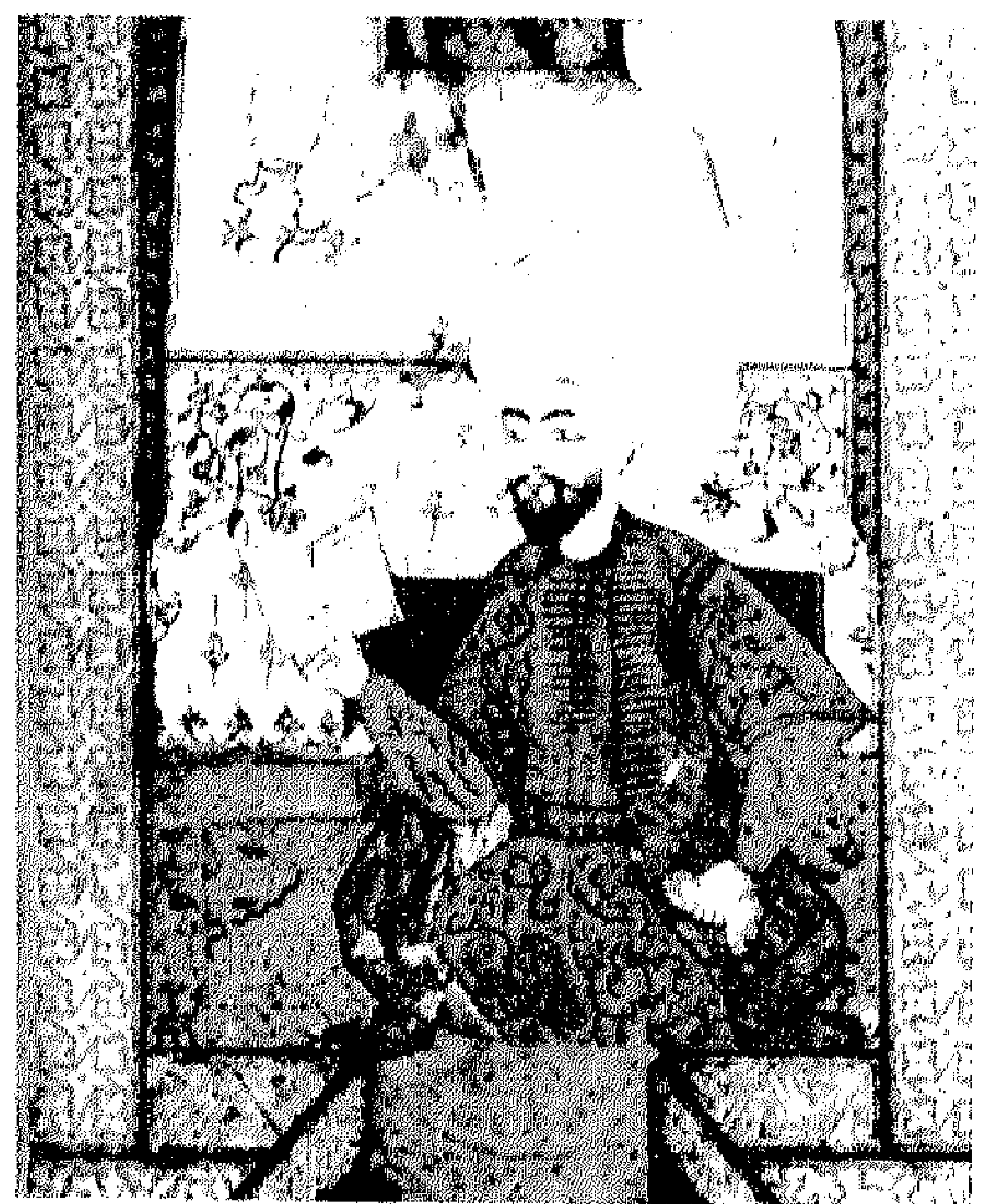
(لوحة رقم ٨٧)
صورة شخصية للسلطان الشاعر سليمان القانوني من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٨٨)
صورة للشاعر عاشق چلبى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٨٩)
صورة للشاعر على شيرنوانى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٩٠)
صورة للشاعر أحمد باشا من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٩١)
صورة للشاعر أحمد چلبى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٩٢)
صورة للشاعر اسحق چلبى من المخطوط السابق .



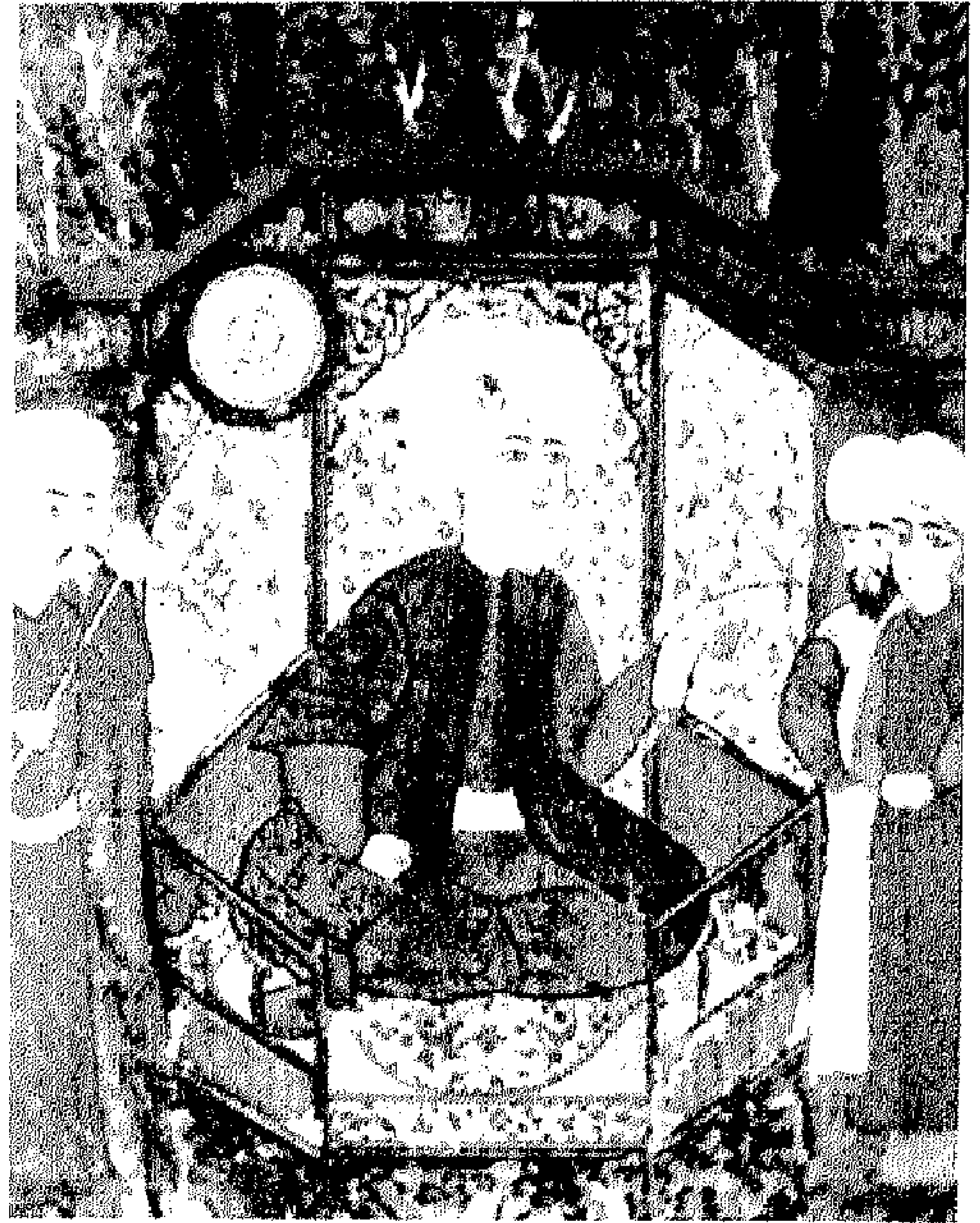
(لوحة رقم ٩٣)
صورة للشاعر أصولى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٩٤)
صورة للشاعر أمير چلبى من المخطوط السابق .



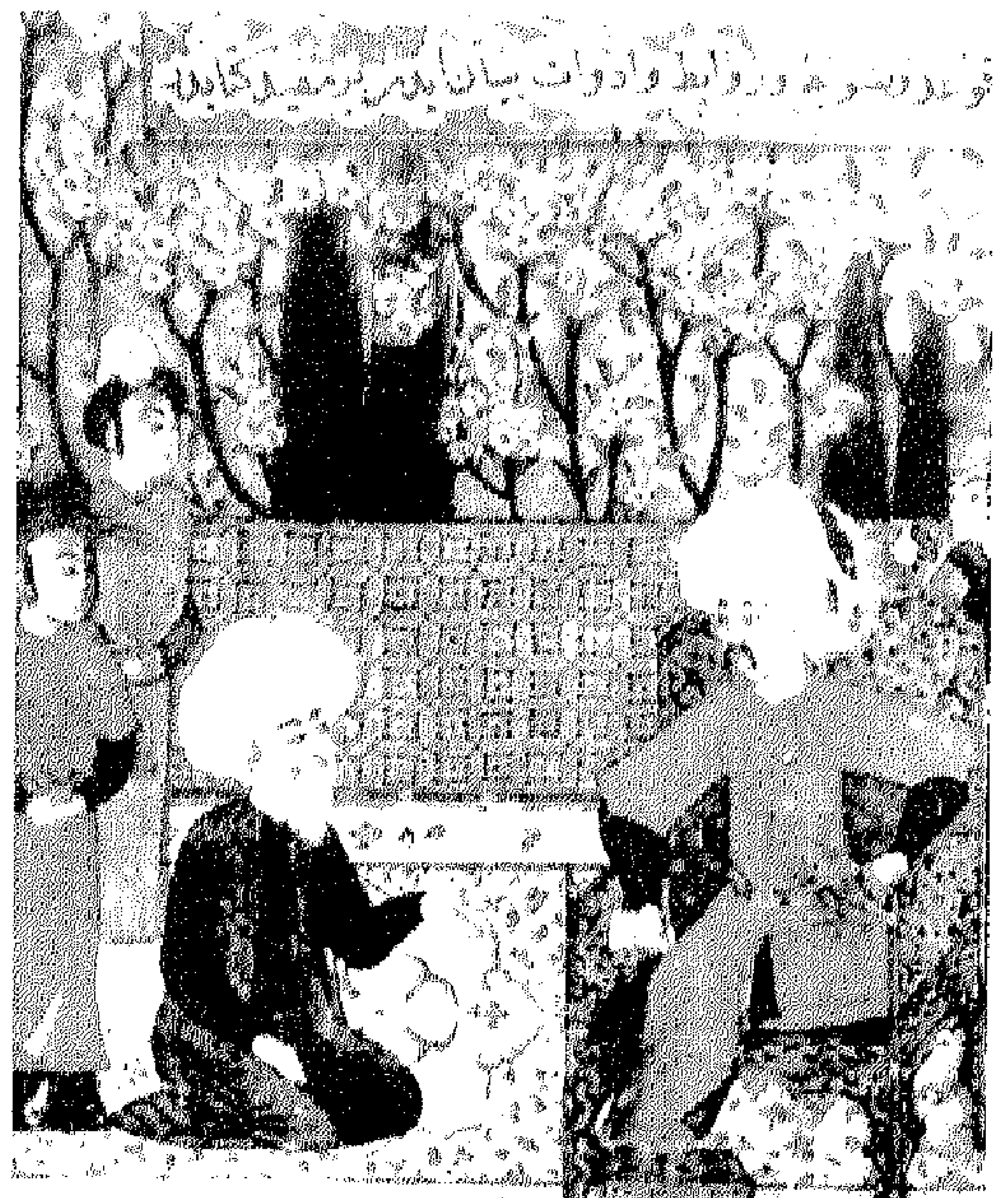
(لوحة رقم ٩٥)
صورة الشاعر باقى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٩٦)
صورة للشاعر جلالى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٩٧)
صورة للشاعر جم سلطان من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٩٨)
صورة للشاعر حليمي من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٩٩)
صورة للشاعر حمدى جلبى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٠٠)
صورة للشاعر يوسف سينچاق من المخطوط السابق .



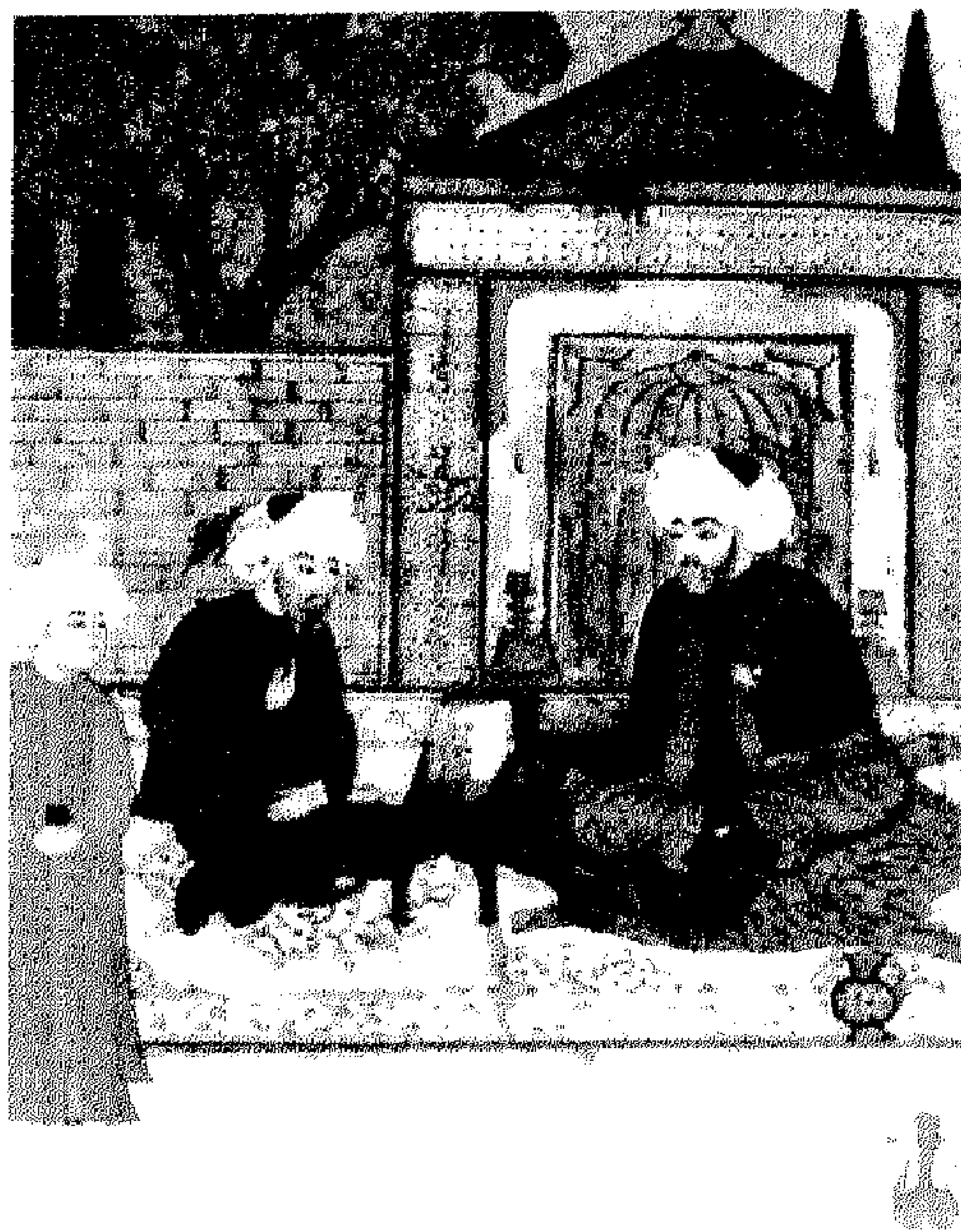
(لوحة رقم ١٠١)
صورة للشاعر لامعى چلبى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٠٢)
صورة للشاعر عماد الدين نسيمى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٠٣)
صورة للشاعر لامعى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٠٤)
صورة للشاعر سرورى چبلى . من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٠٥)
صورة للشاعر تاجى زادة سعدى چلبى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٠٦)
صورة للشاعر نجاتى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٠٧)
صورة للشاعر عشقى الياس من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٠٨)

صورة للشاعر فضولى من المخطوط السابق .



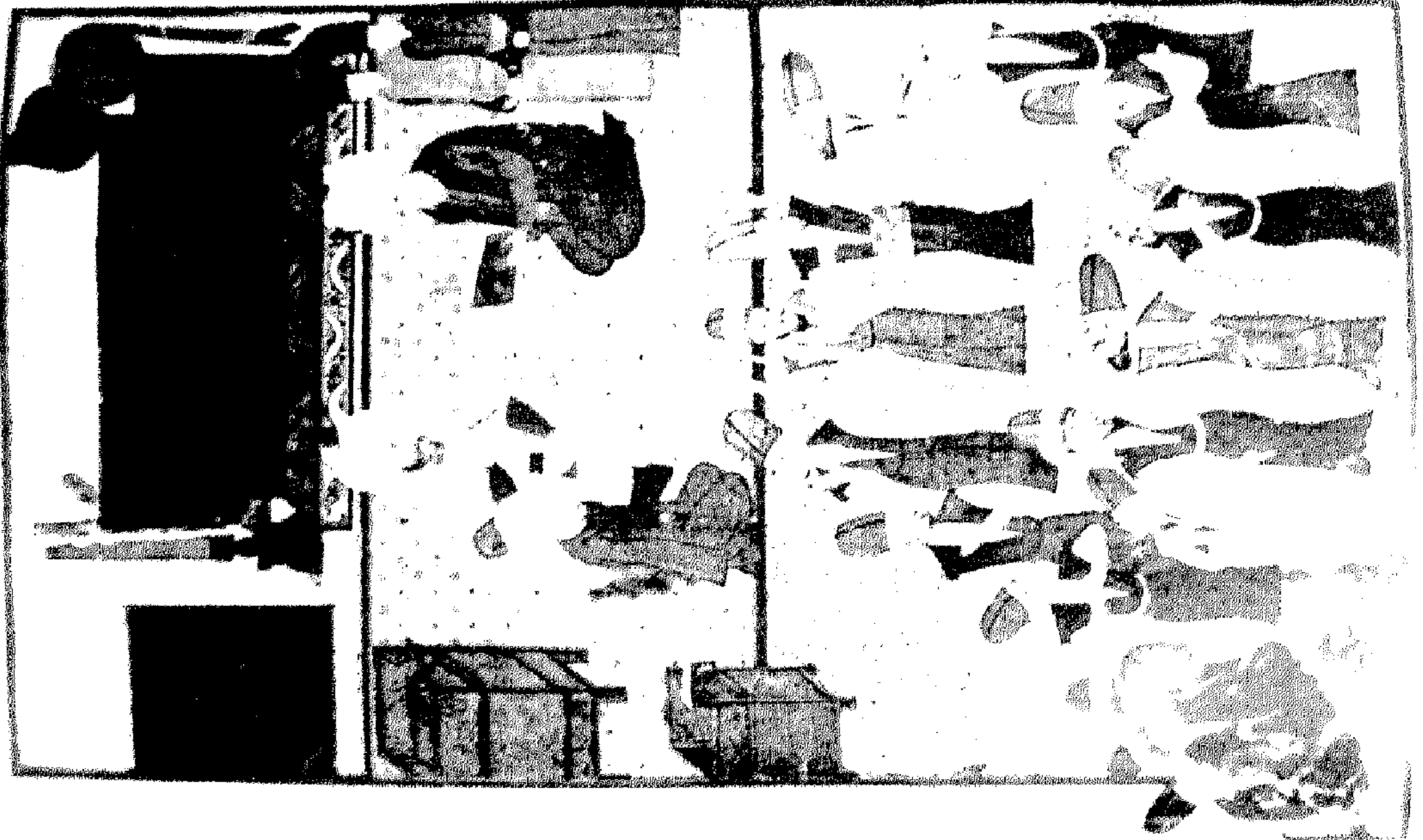
(لوحة رقم ١٠٩)

صورة للشاعر فغاني من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١١٠)

شمس الدين أحمد قرة باغى والمؤرخ لقمان والخطاط الياس ونقاش حسن ونقاش على
فى المرسم السلطانى تصويرة من مخطوط شاهنامه سليم خان ٩٨٩هـ/١٥٨١م
فى مكتبة متحف طويقابى سراى .



(لوحة رقم ١١١)

مصطفى باشا على الفلكى ولالا مصطفى فى تكية مولانا جلال الدين الرومى
تصويرة من مخطوط نصرت نامه ٩٩٢هـ/١٥٨٤م فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .

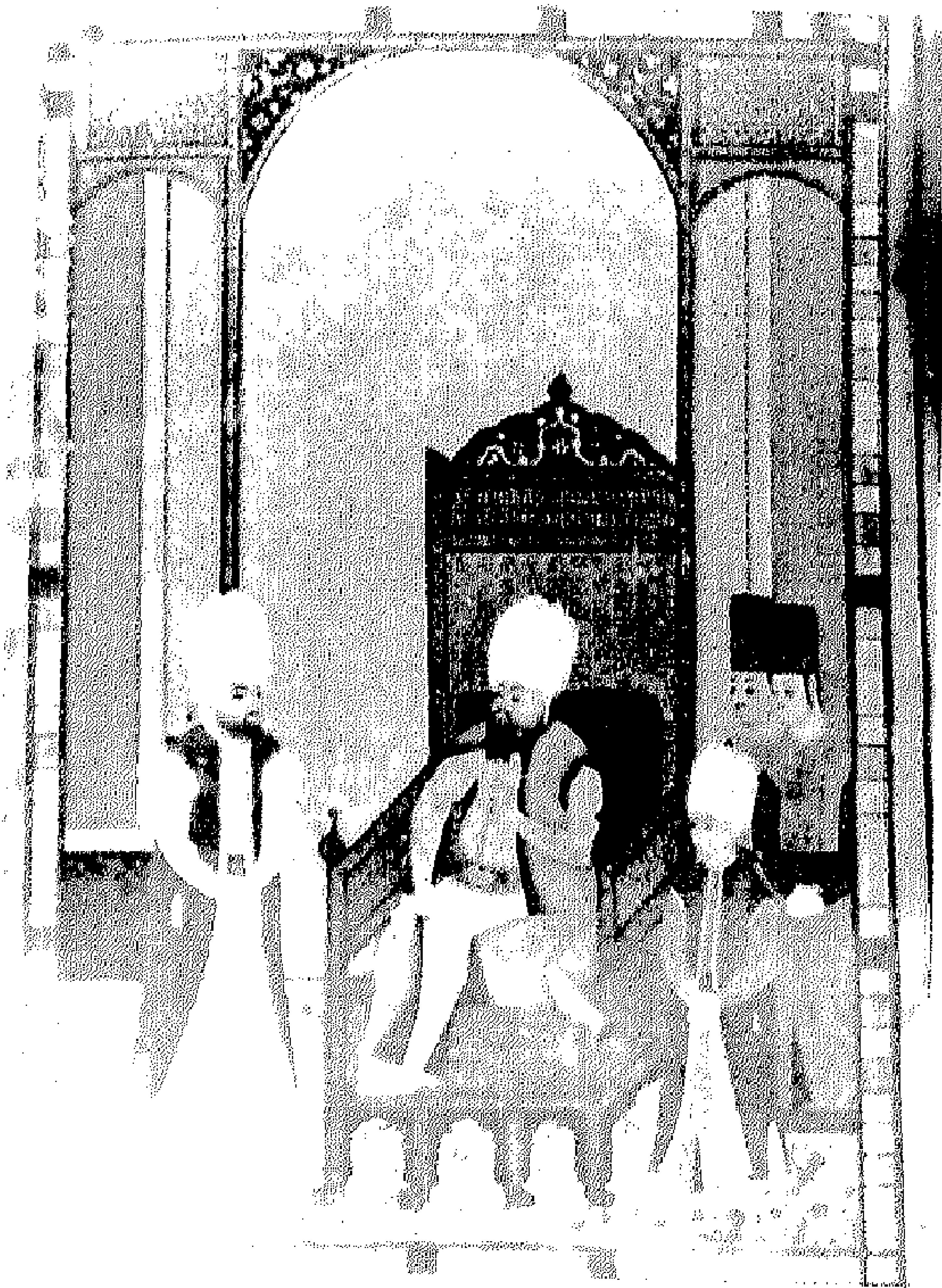


(لوحة رقم ١١٢)

تلاقى زاده ونقاش حسن والخطاط . من مخطوط
اكرى فتح نامه ١٠٠٥هـ/١٥٩٦م فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١١٣)
صورة شخصية للسلطان محمد الثالث
المكتبة الأهلية فى باريس .



(لوحة رقم ١١٤)
السلطان محمد الثالث وابنه الأمير أحمد
تصويرة من مخطوط شاهنامه محمد الثالث
١٠٠٩-١٠١٠ هـ/ ١٦٠٠-١٦٠١م
فى مكتبة متحف طويقابى سراى .



(لوحة رقم ١١٥)
صورة شخصية للسلطان محمد الثالث
مجموعة خاصة .



(لوحة رقم ١١٦)
صورة شخصية للسلطان محمد الثالث
من مخطوط أكرى فتح نامه .



(لوحة رقم ١١٧)
صورة شخصية للسلطان محمد الثالث
من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١١٨)
صورة درويش بدين
من عمل ولى جان التبريزى.



(لوحة رقم ١١٩)
صورة شخصية لمولانا جلال الدين الرومى .



(لوحة رقم ١٢٠)
صورة درويش تركى.



(لوحة رقم ١٢١)
صورة درويش إيراني .



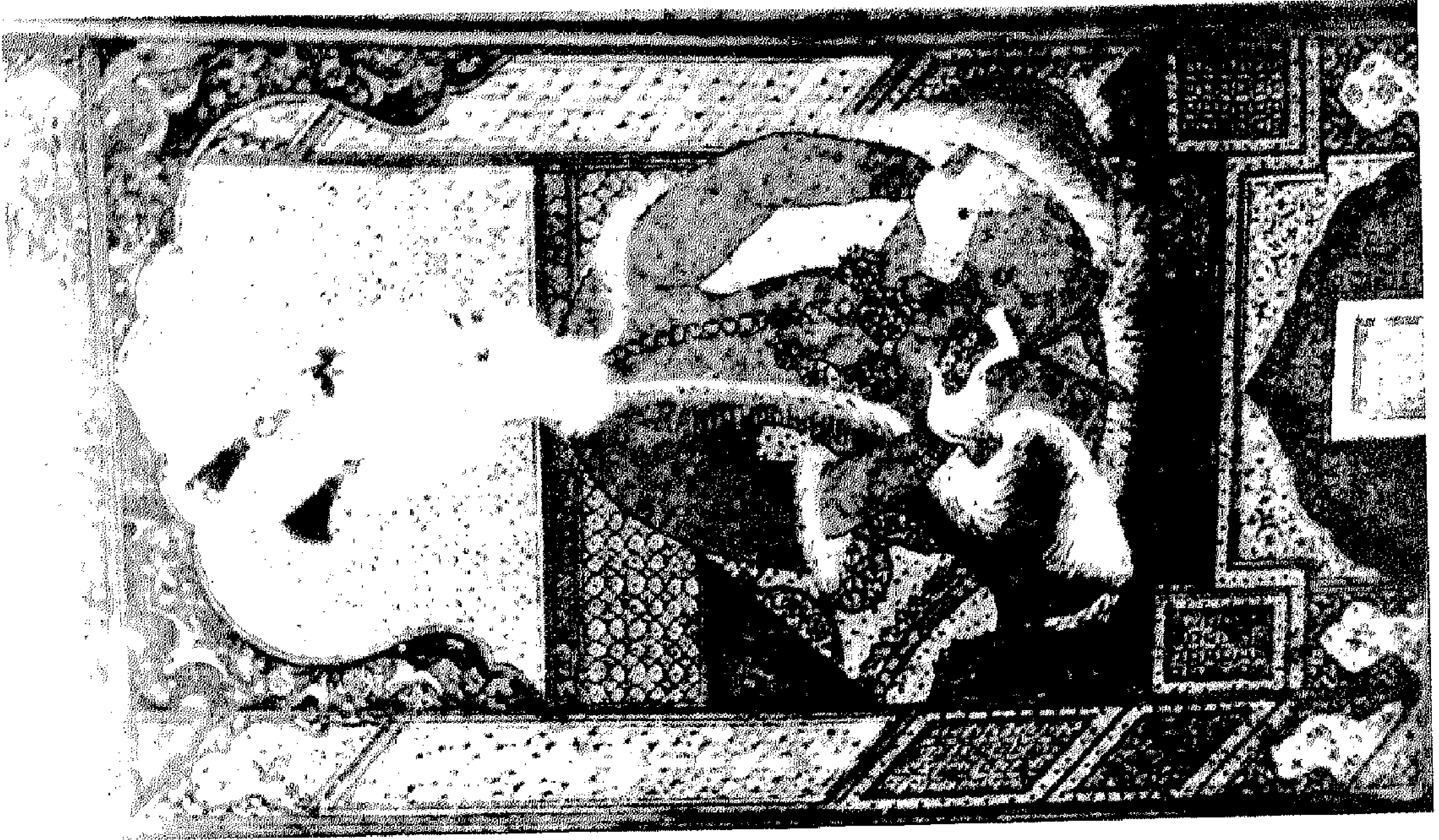
(لوحة رقم ١٢٢)
صورة شخصية للمداح الشعبي التركي لعلين قبا .



(لوحة رقم ١٢٣)
صورة فتى تركي .



(لوحة رقم ١٢٤)
صورة فتاة تركية .



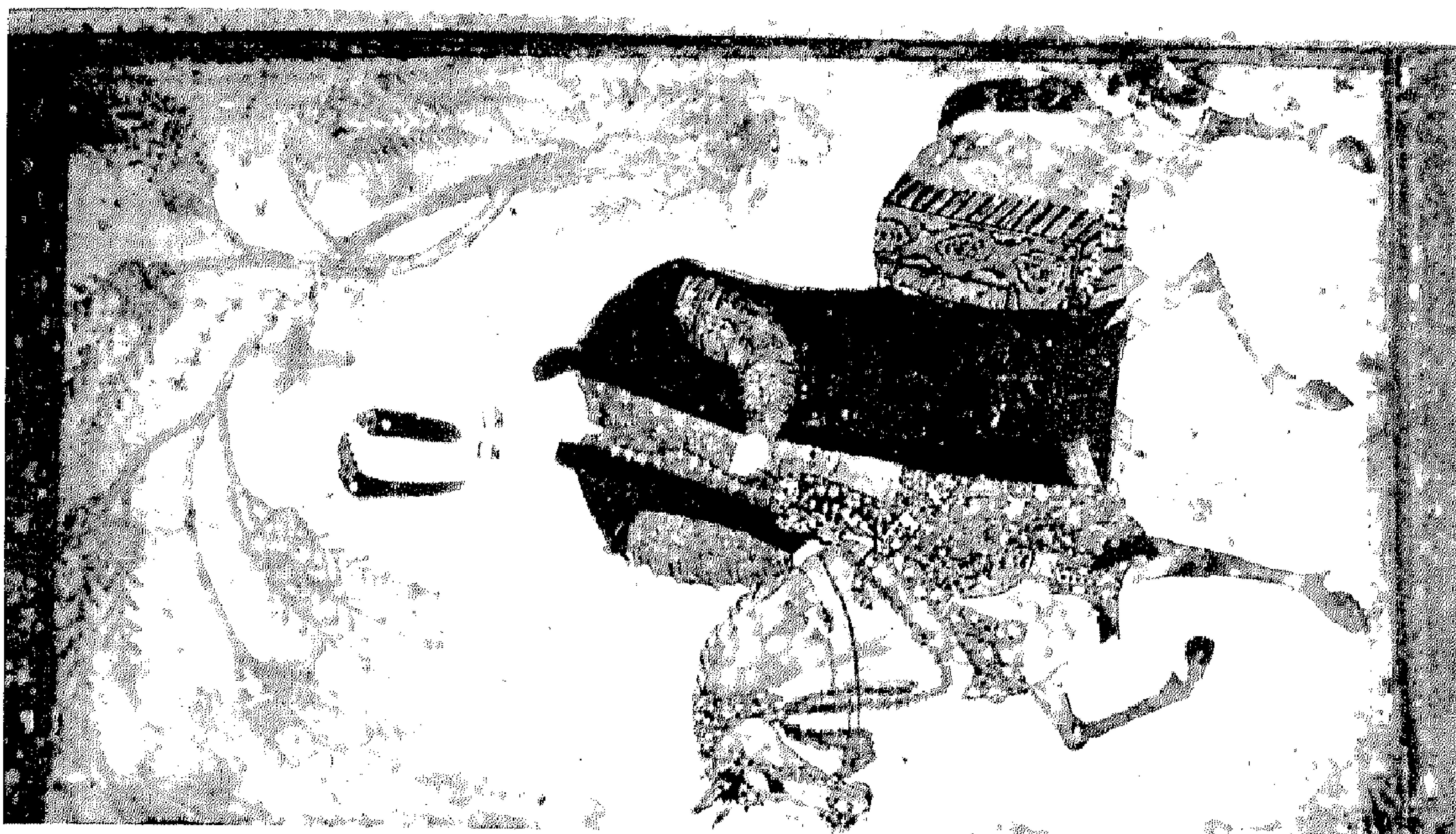
(لوحة رقم ١٢٥)

صورة شخصية للسلطان أحمد الاليوم من البوم حوالى النصف الأول من القرن ١١هـ/١٧م .



(لوحة رقم ١٢٦)

صورة شخصية للسلطان أحمد الأول منألبوم حوالى النصف الأول من القرن ١١هـ/١٧م .



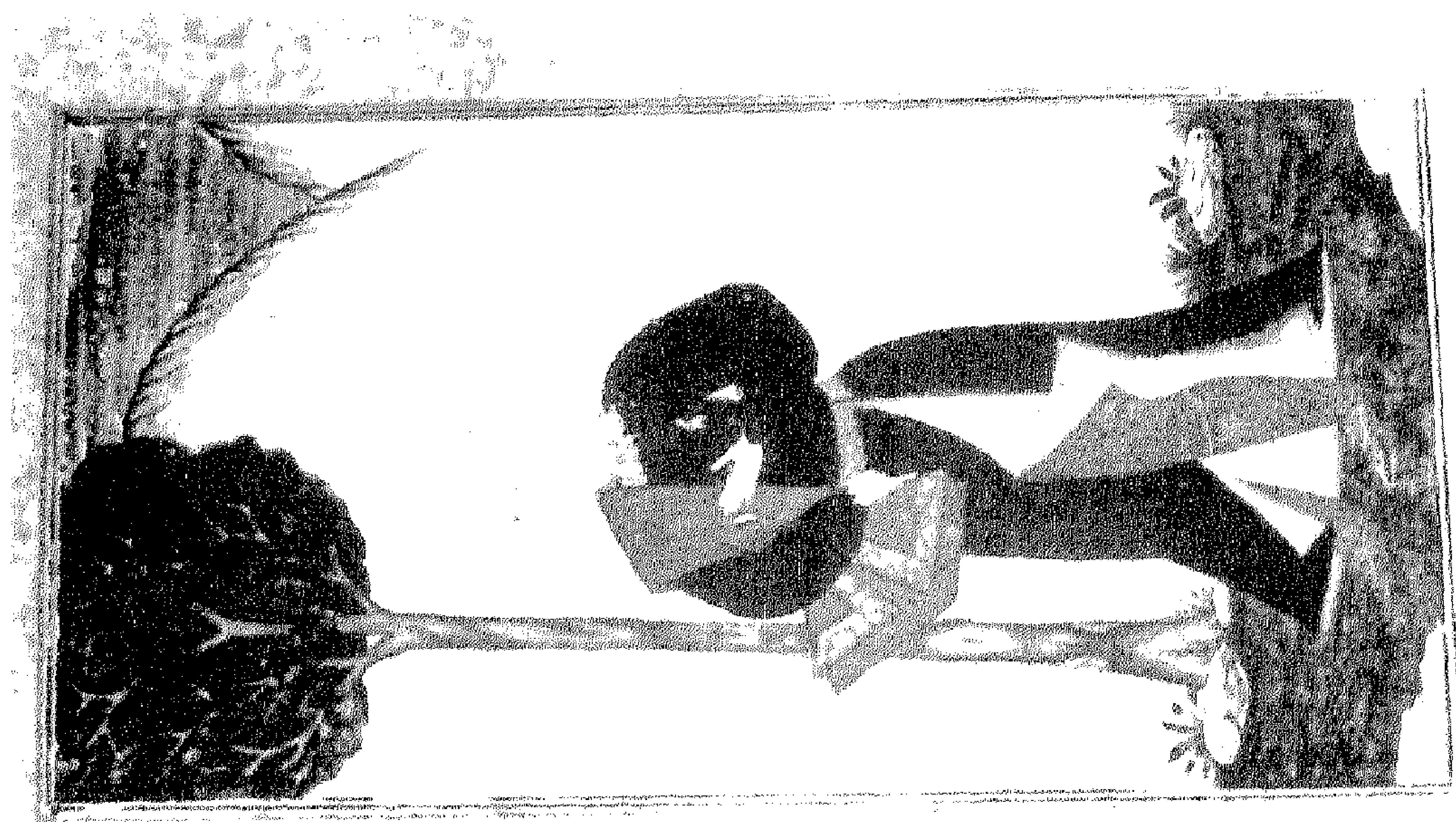
(لوحة رقم ١٢٧)

صورة شخصية للسلطان عثمان الثانى من ألبوم حوالى النصف الأول من القرن ١١هـ/١٧م .



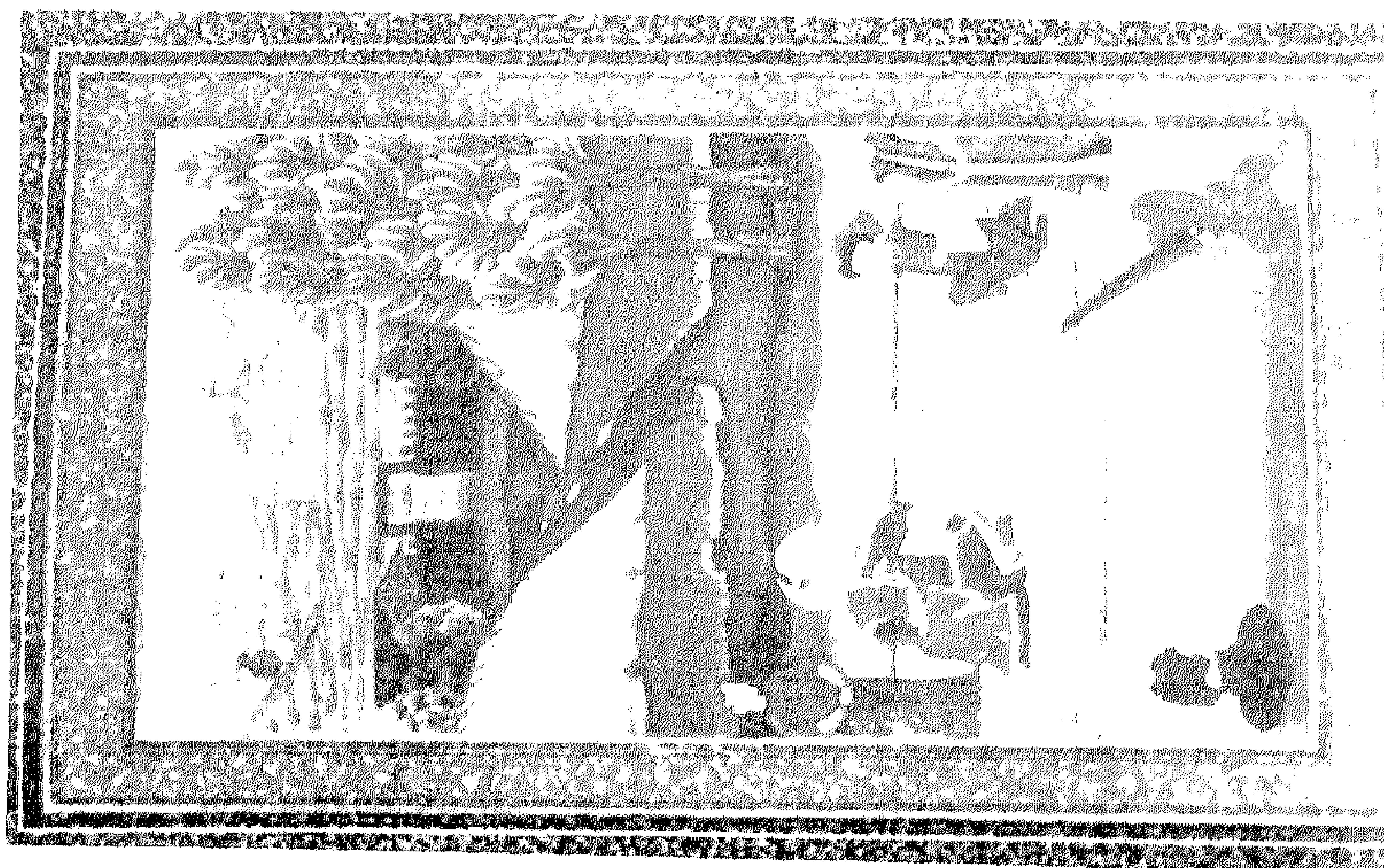
(لوحة رقم ١٢٨)

السلطان عثمان الثانى بين عسكره وفرسانه تصويرة من مخطوط ديوان نادرى .



(لوحة رقم ١٢٩)

صورة شاب عثماني من ألبوم منتصف القرن ١١هـ/١٧م .



(لوحة رقم ١٣٠)

صورة أمير عثماني في مجلس طرب من ألبوم حوالي منتصف القرن ١١هـ/١٧م .



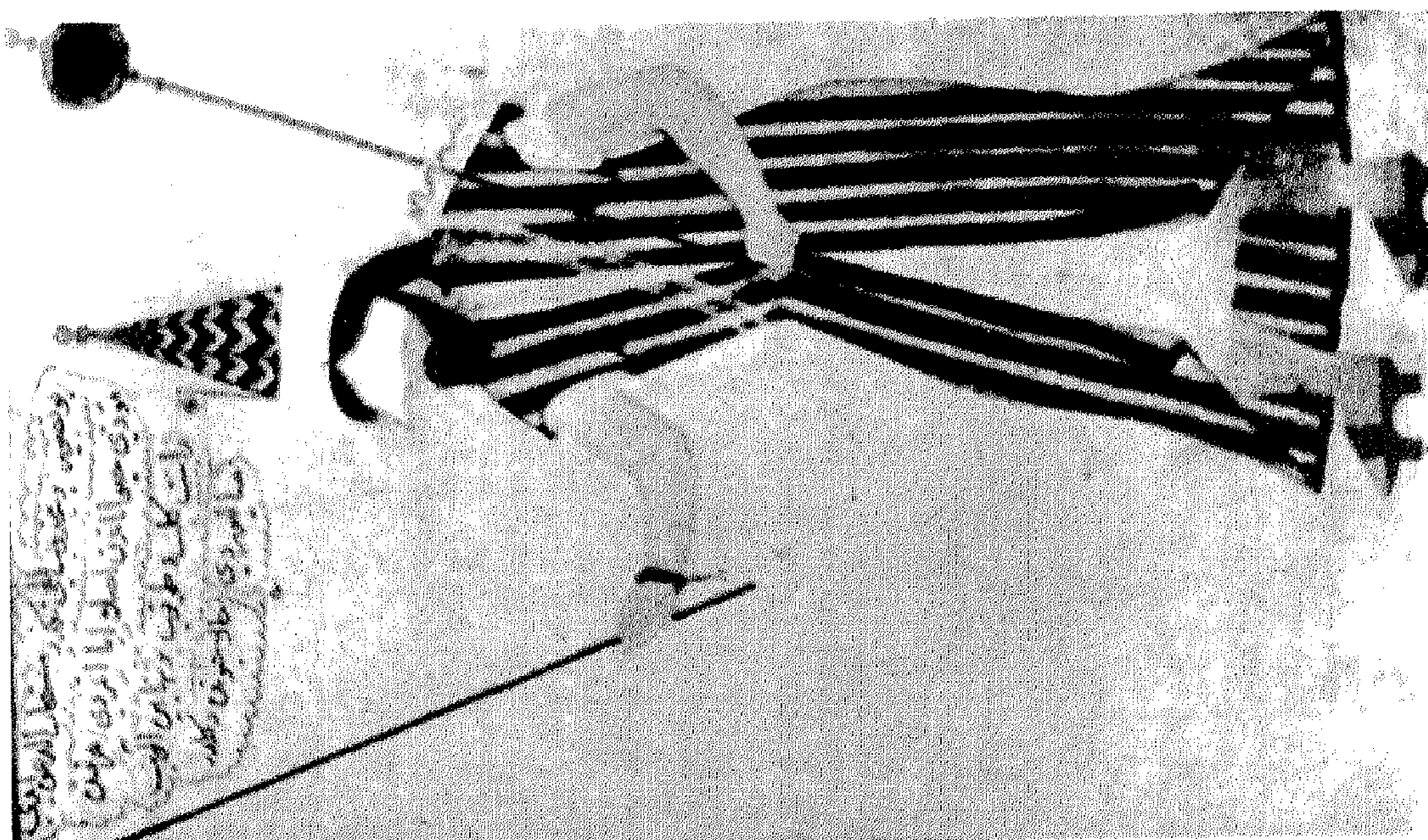
(لوحة رقم ١٣١)

صورة شاب عثمانى فى ثياب أوربيه من ألبوم حوالى منتصف القرن١١هـ/١٧م .

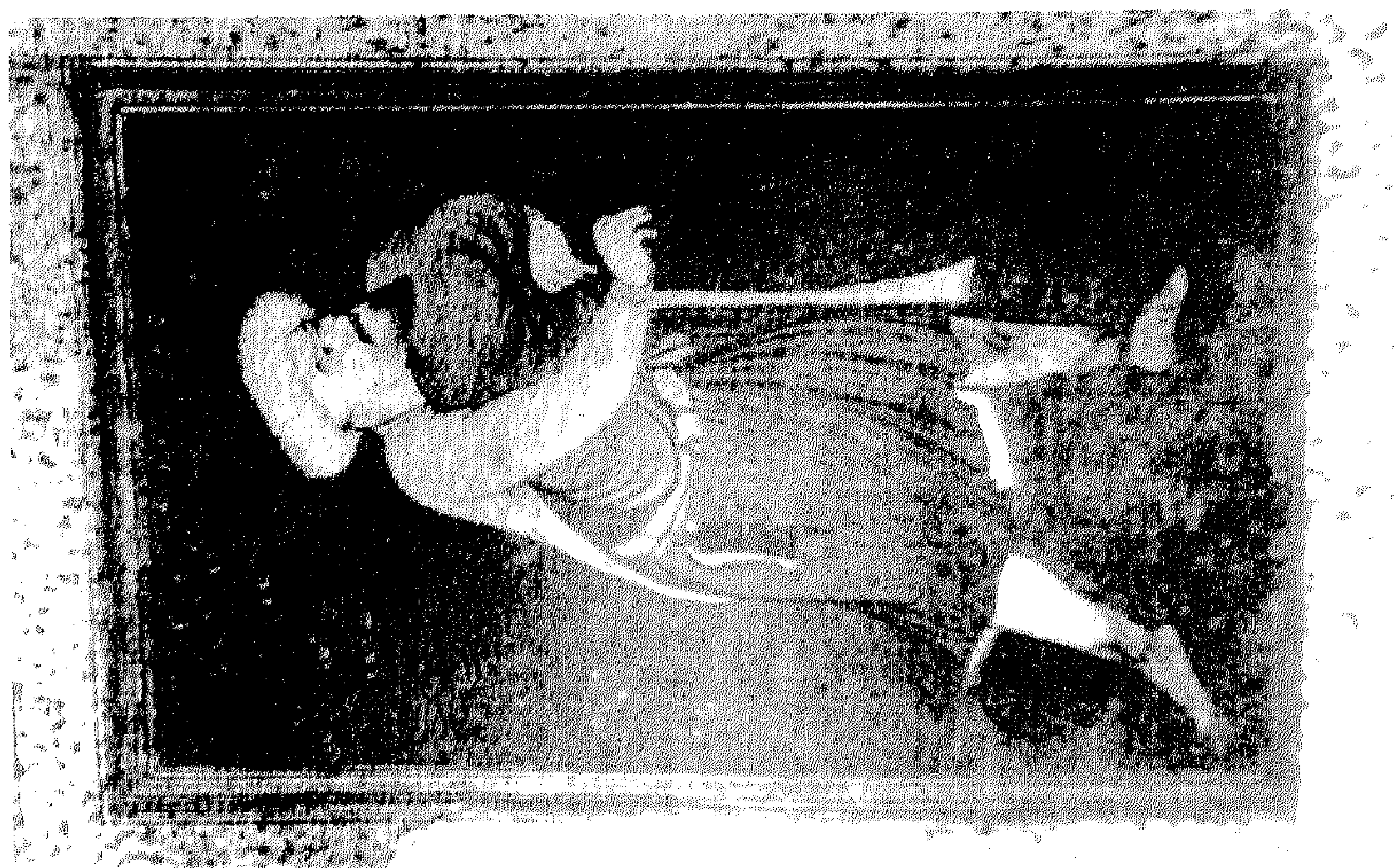


(لوحة رقم ١٣٢)

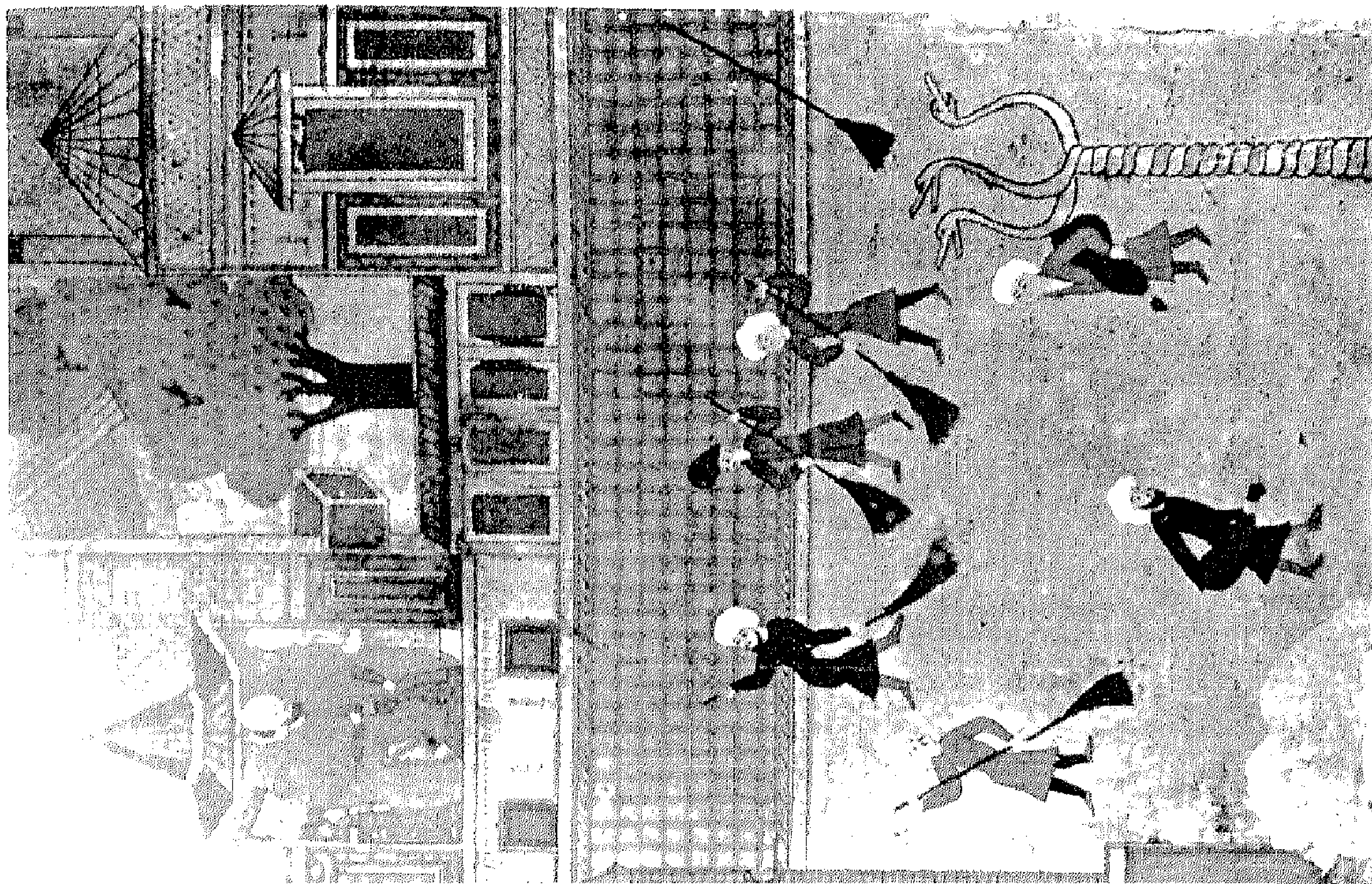
صورة الشاعر حافظ الشيرازى . من البوم حوالى منتصف القرن ١١هـ/١٧م



(لوحة رقم ١٣٣)
صورة لدرويش مجذوب . من ألبوم حوالي منتصف القرن ١١هـ/١٧م .

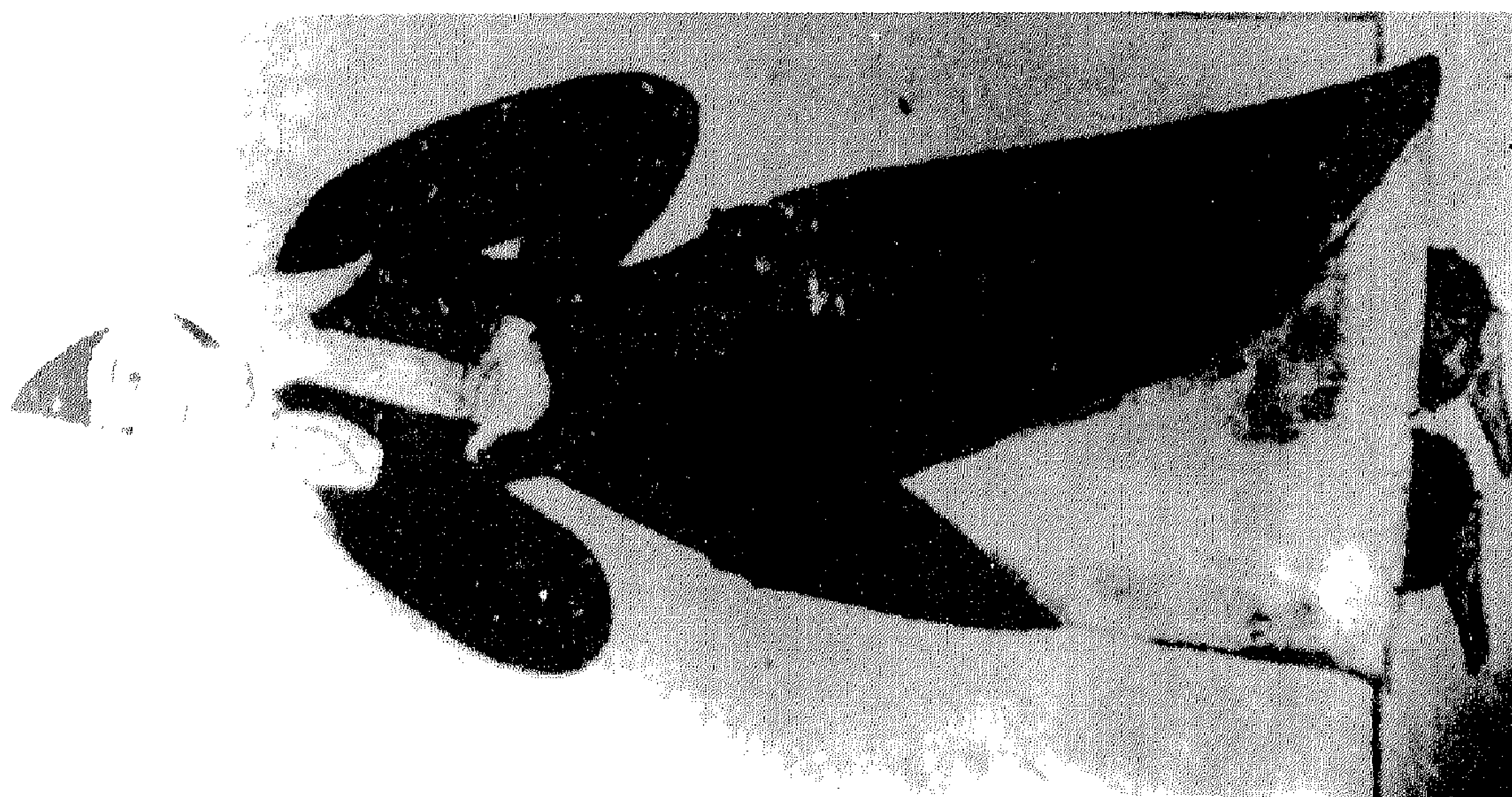


(لوحة رقم ١٣٤)
صورة لسقاء . من البوم حوالى منتصف القرن ١١هـ/١٧م .



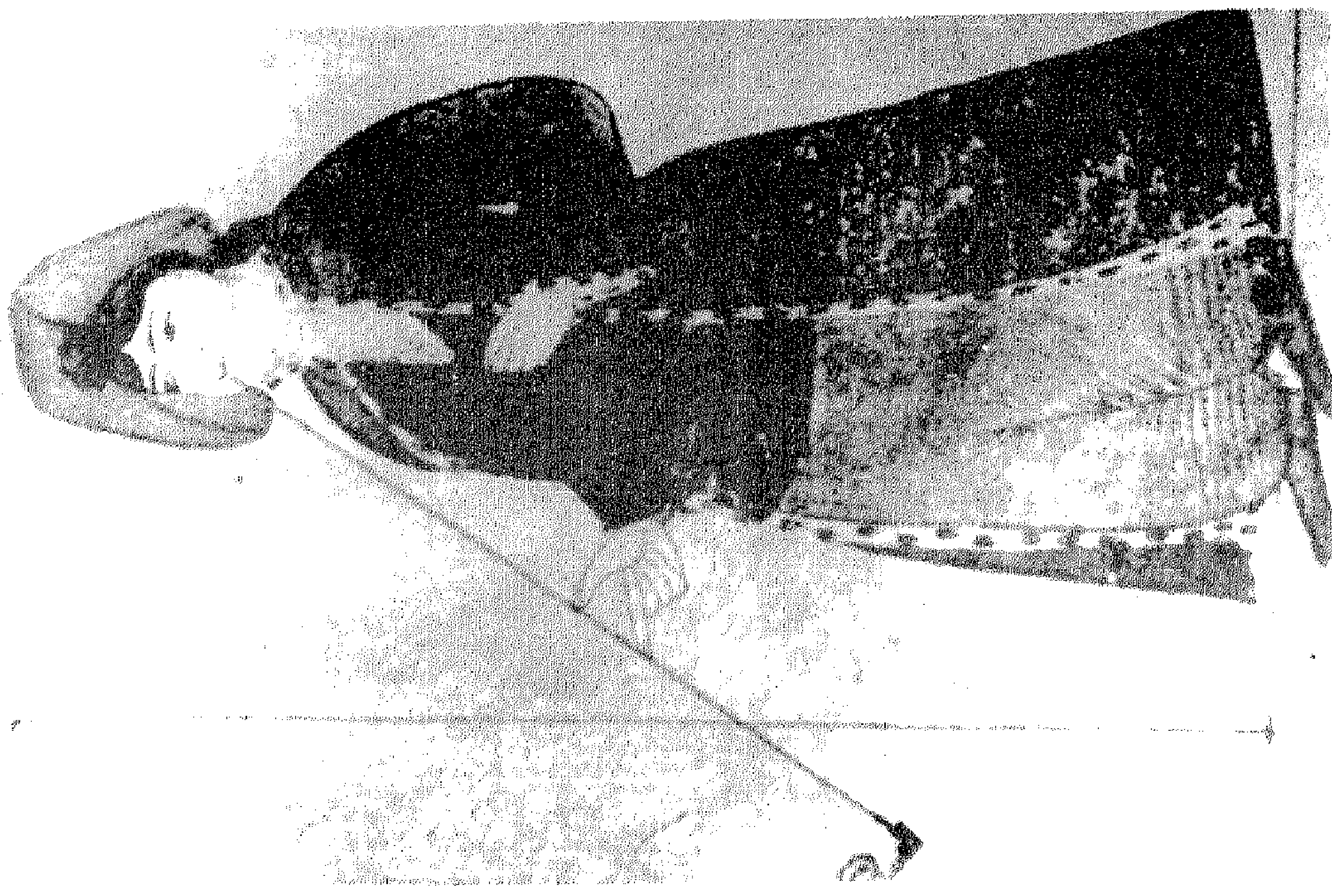
(لوحة رقم ١٣٥)

طائفة الكناسين والسقائين تصويرة من محظوط سورنامه مراد الثالث ٩٩١هـ ١٥٨٣م

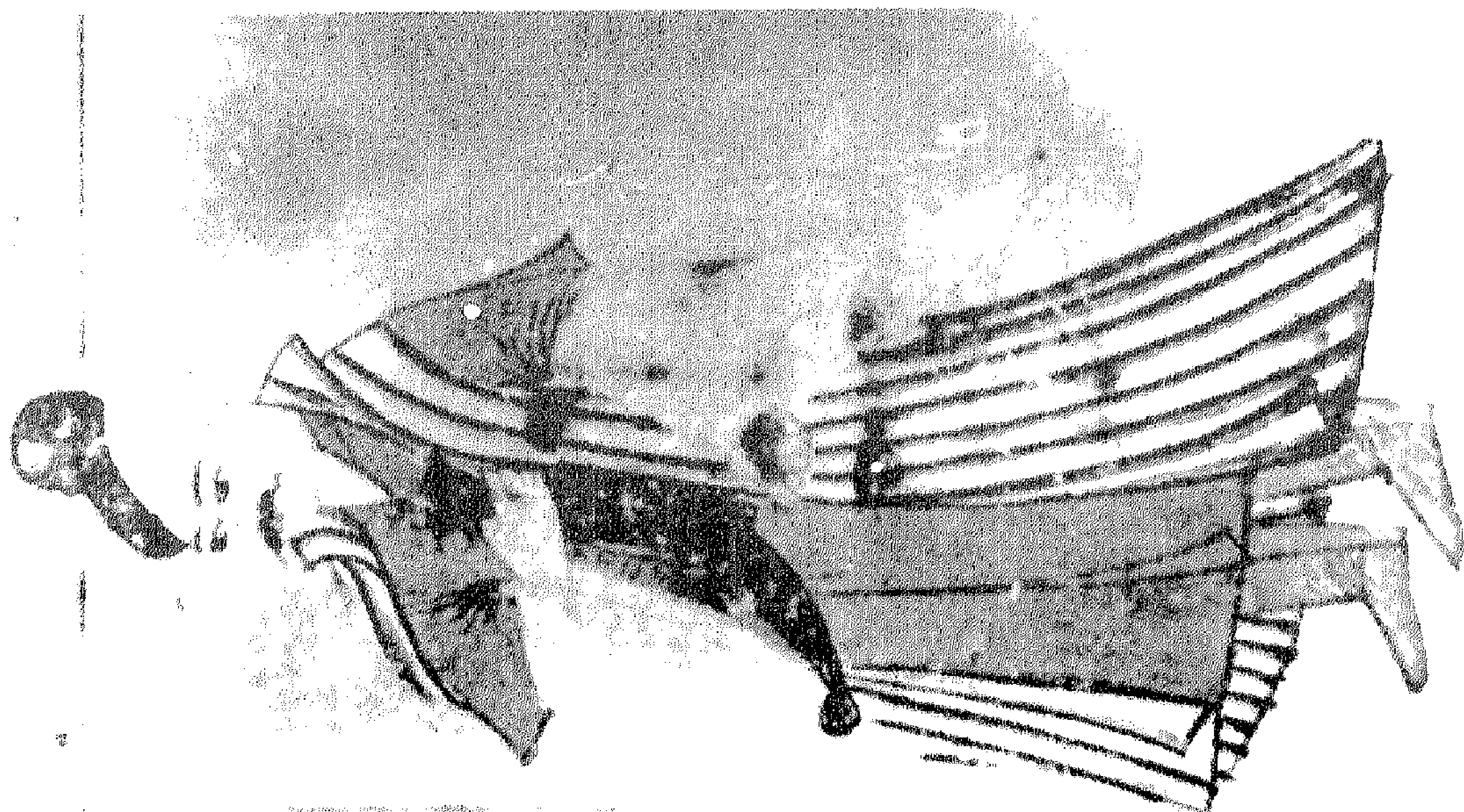


(لوحة رقم ١٣٦)

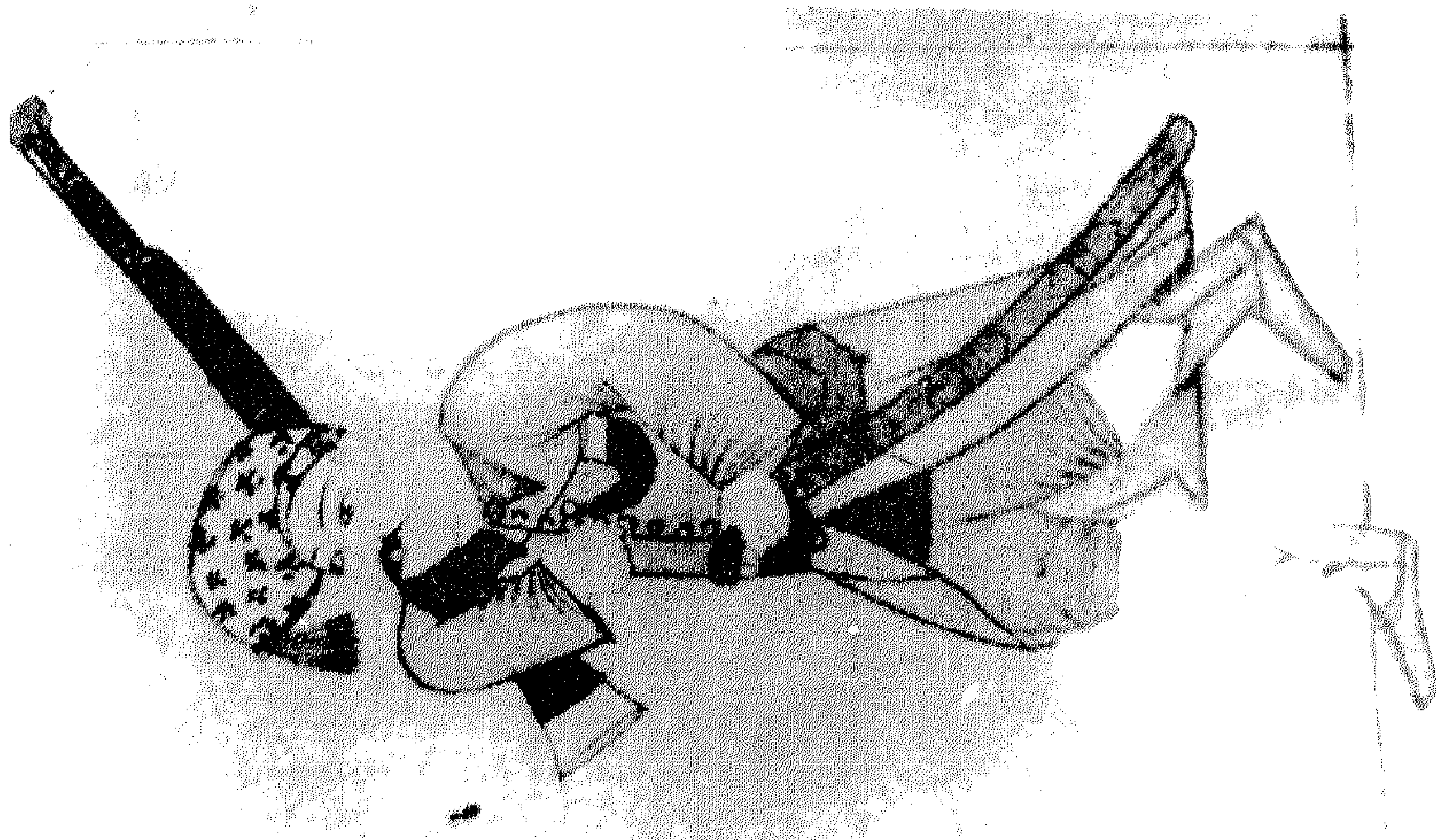
صورة لسيدة مصرية من ألبوم ١٠٦٠هـ/ ١١٥٠م .



(لوحة رقم ١٣٧)
صورة لسيدة تونسية من الألبوم السابق .



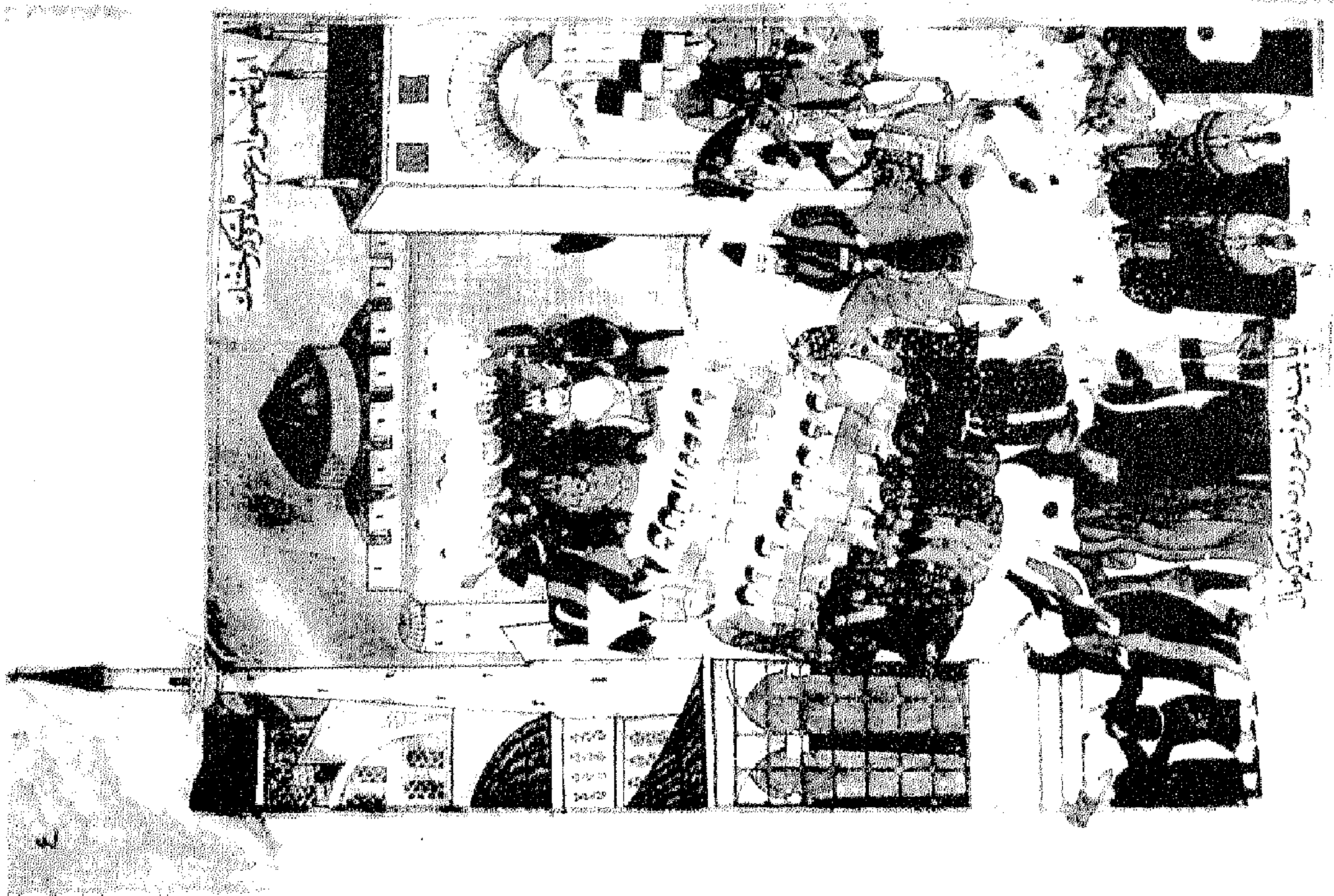
(لوحة رقم ١٣٨)
صورة لجندى من الأرمن من الألبوم السابق .



(لوحة رقم ١٣٩)
صورة لجندى من جزر الأرخبيل من الألبوم السابق .

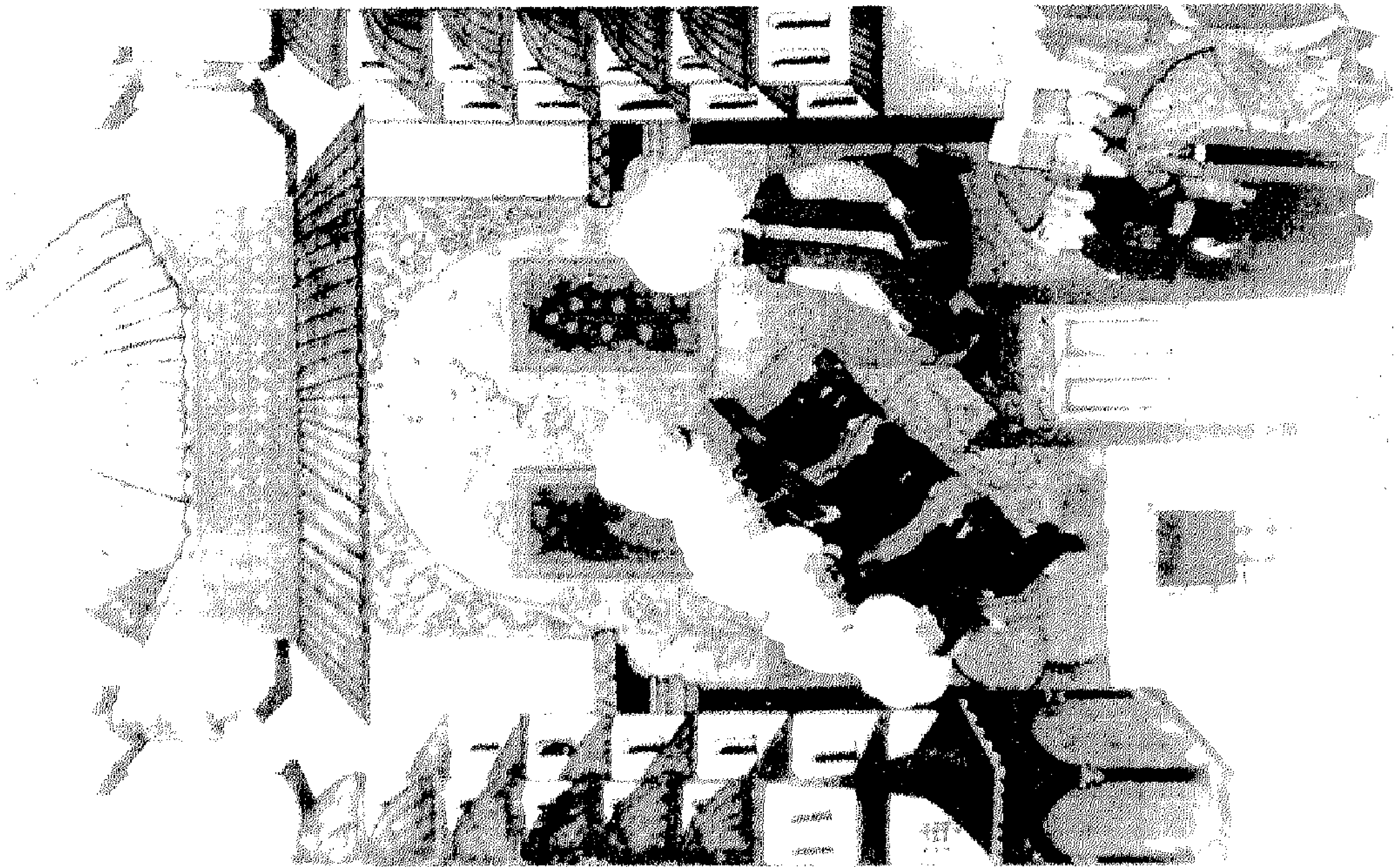


(لوحة رقم ١٤٠)
الوزيرعلى باشا يخرج من باب همايون تصويره من مخطوط وقائع نامه ١٠١٣هـ/١٦٠٤م .



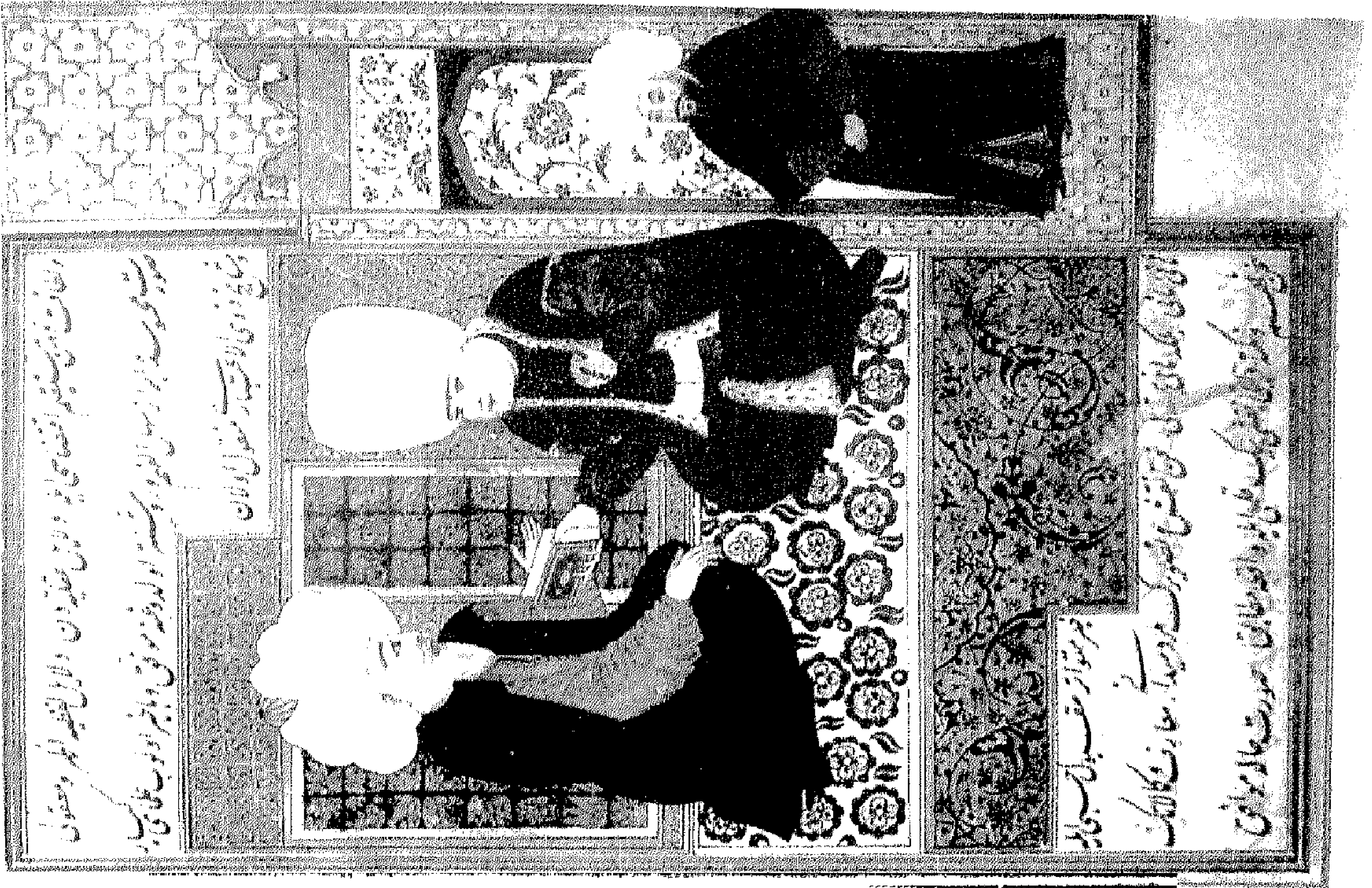
(لوحة رقم ١٤١)

السلطان مراد الثالث فى طريقة لتأدية صلاة الجمعة تصويرة من مخطوط ديوان نادرى ١٠٣٠هـ/١٦٢٠م .



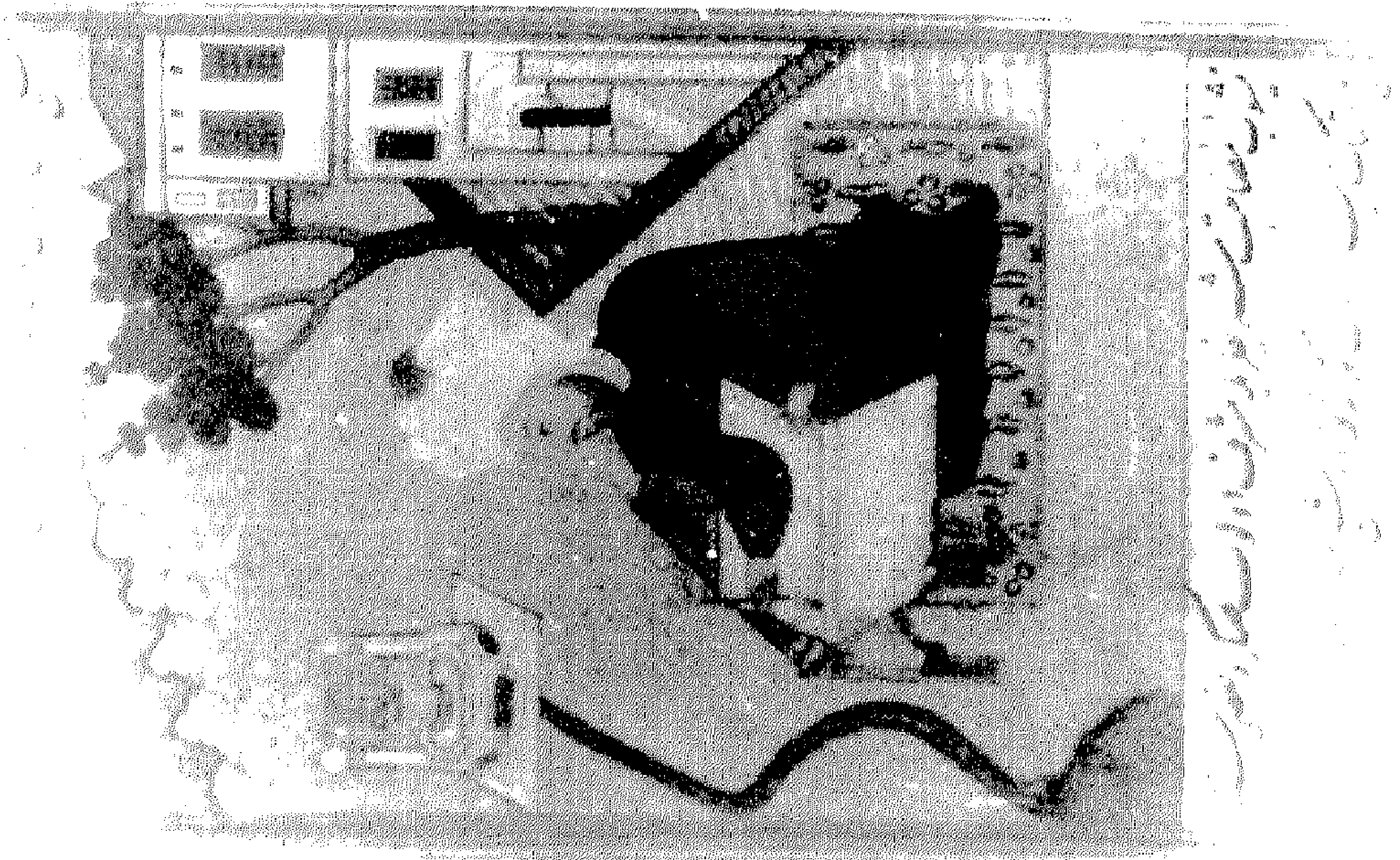
(لوحة رقم ١٤٢)

السلطان عثمان الثانى بزور مدرسة غضنفر أغا تصويرة من المخطوط السابق .



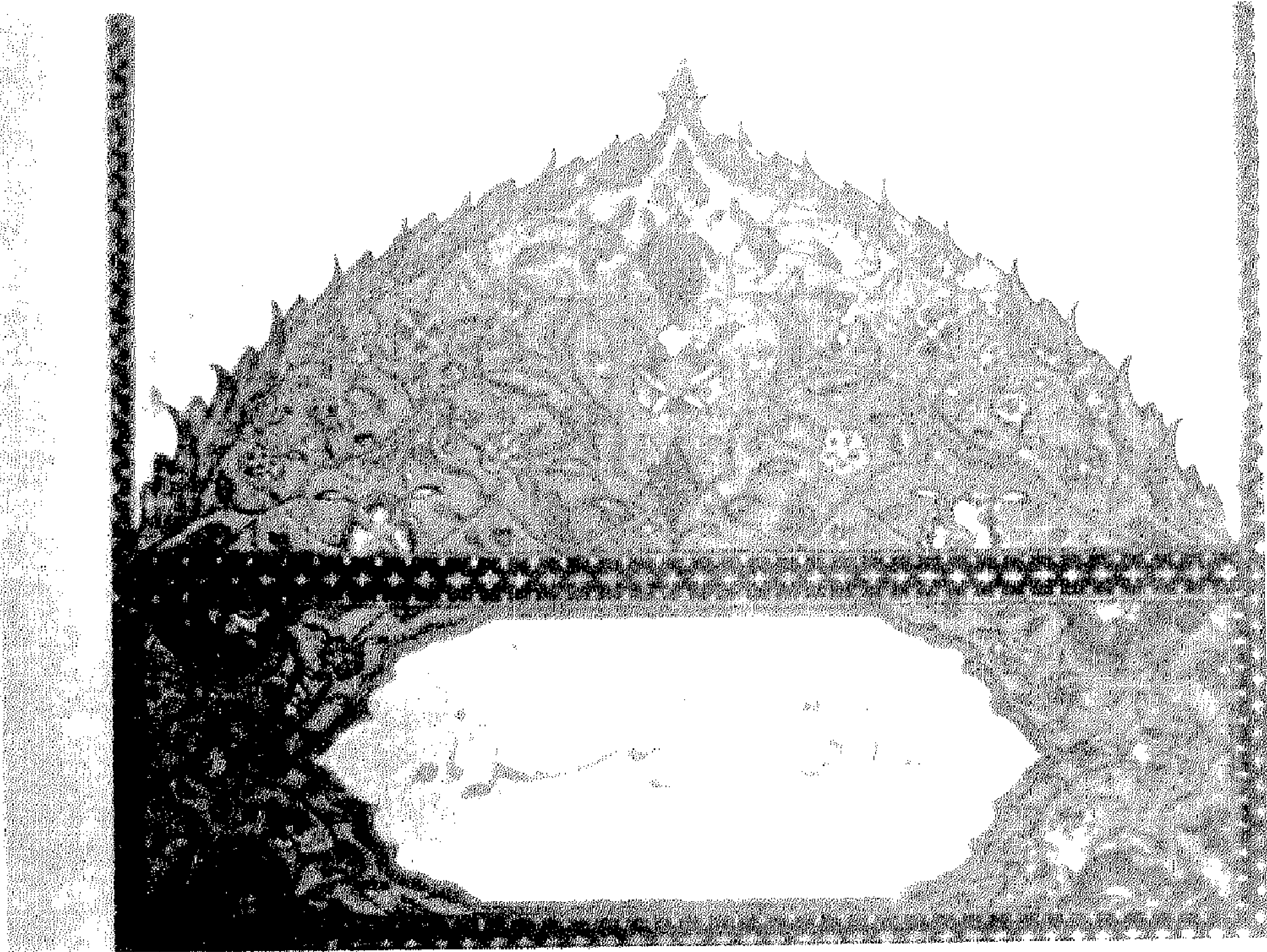
(لوحة رقم ١٤٣)

نقاش أحمد مصطفى والسلطان عثمان الثانى والصدر الاعظم محمد باشا
تصويرة من مخطوط الشقائق النعمانية ١٠٢٩هـ / ١٦١٩م .

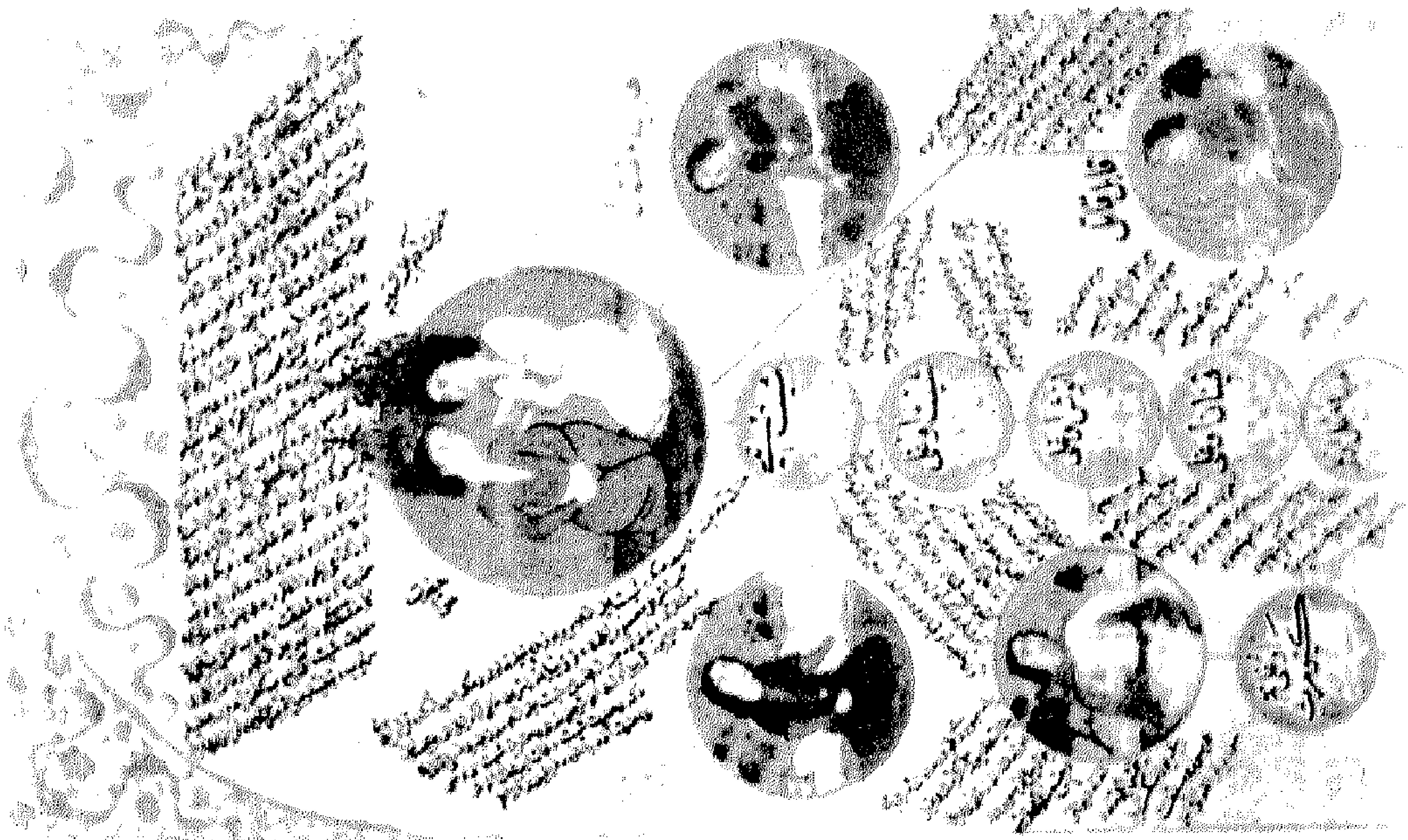


(لوحة رقم ١٤٤)

صورة الشيخ عبد المعطى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٤٥)
افتتاحية مخطوط سلسلة نامه ١٠٩٤هـ/١٦٨٢م .



(لوحة رقم ١٤٦)
الصفحة الأولى المصورة من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٤٧)
صورة السلطان مراد الثانى من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٤٨)
صورة شخصية للسلطان من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٤٩)
صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح
من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٥٠)
صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى
من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ١٥١)
سيدة تعمل فى يدها قرنفله
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨ م



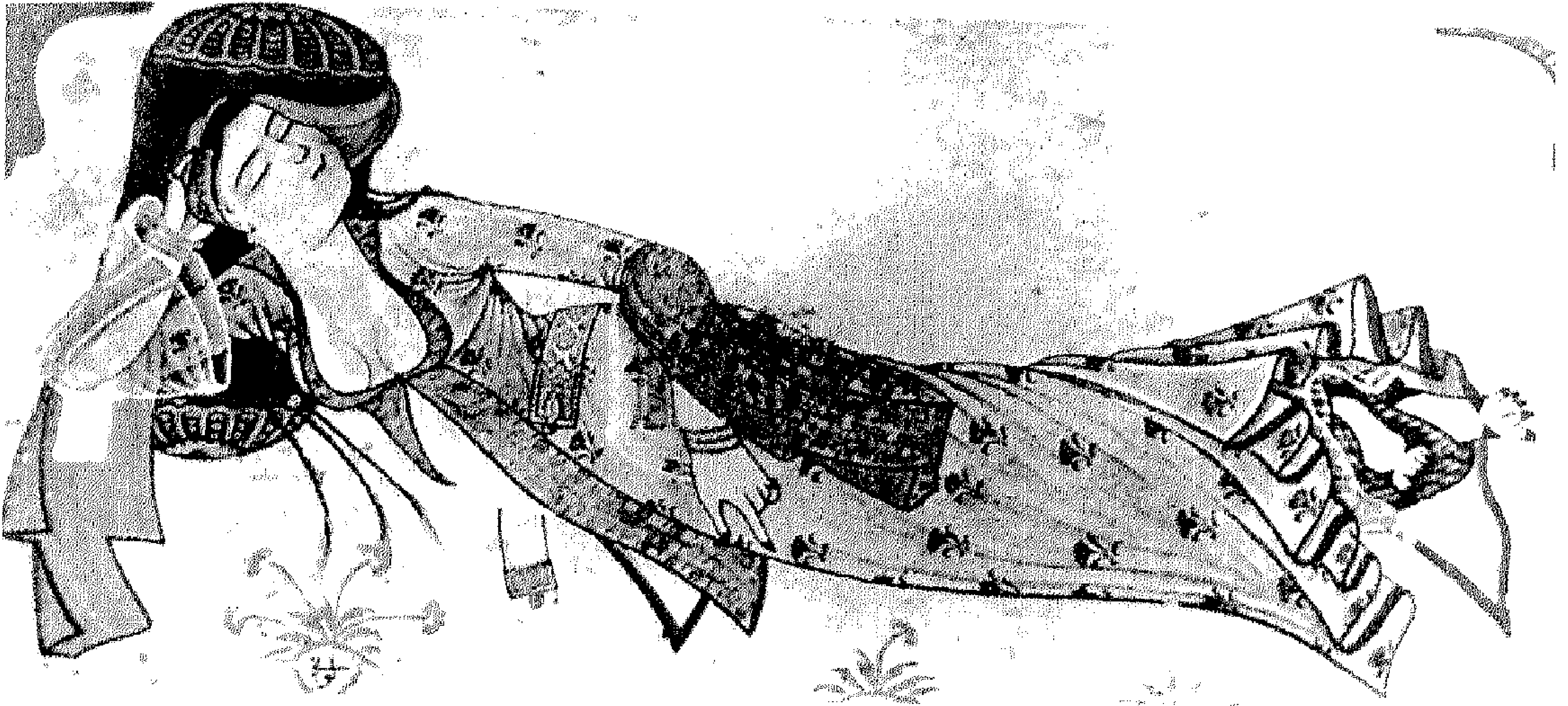
(لوحة رقم ١٥٢)
الشيخ مراد يدخن الشبك
من عمل المصور لونى القرن ١٢ ه ١٨ م



(لوحة رقم ١٥٣)
راقصة ترقص على إيقاع الصنوج
من عمل المصور لونى القرن ١٢ هـ /١٨م .



(لوحة رقم١٥٤)
فتاه راقصة . مدرسة التصوير الصفوية الثانية.



(لوحة رقم ١٥٥)
قتاة نائمة فى الخلاء . من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٥٦)
سيدة مضطجعة فى الخلاء . مدرسة التصوير الصفوية الثانية (أسلوب قروين) .



(لوحة رقم ١٥٧)
شاب ثمل . من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٥٨)
سيدة تركية من الطبقة الراقية فى ملابس الخروج
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٥٩)
سيدة تركيه فى ملابس الخروج
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ ١٨م .



(لوحة رقم ١٦٠)
سيدة تركية فى ملابس الخروج
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٦١)
سيدة تحمل وردة ومنديل
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ ١٨م



(لوحة رقم ١٦٢)
سيدة تقوم بارتداء غطاء رأسها
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٦٣)
فرقة موسيقية نسائية
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



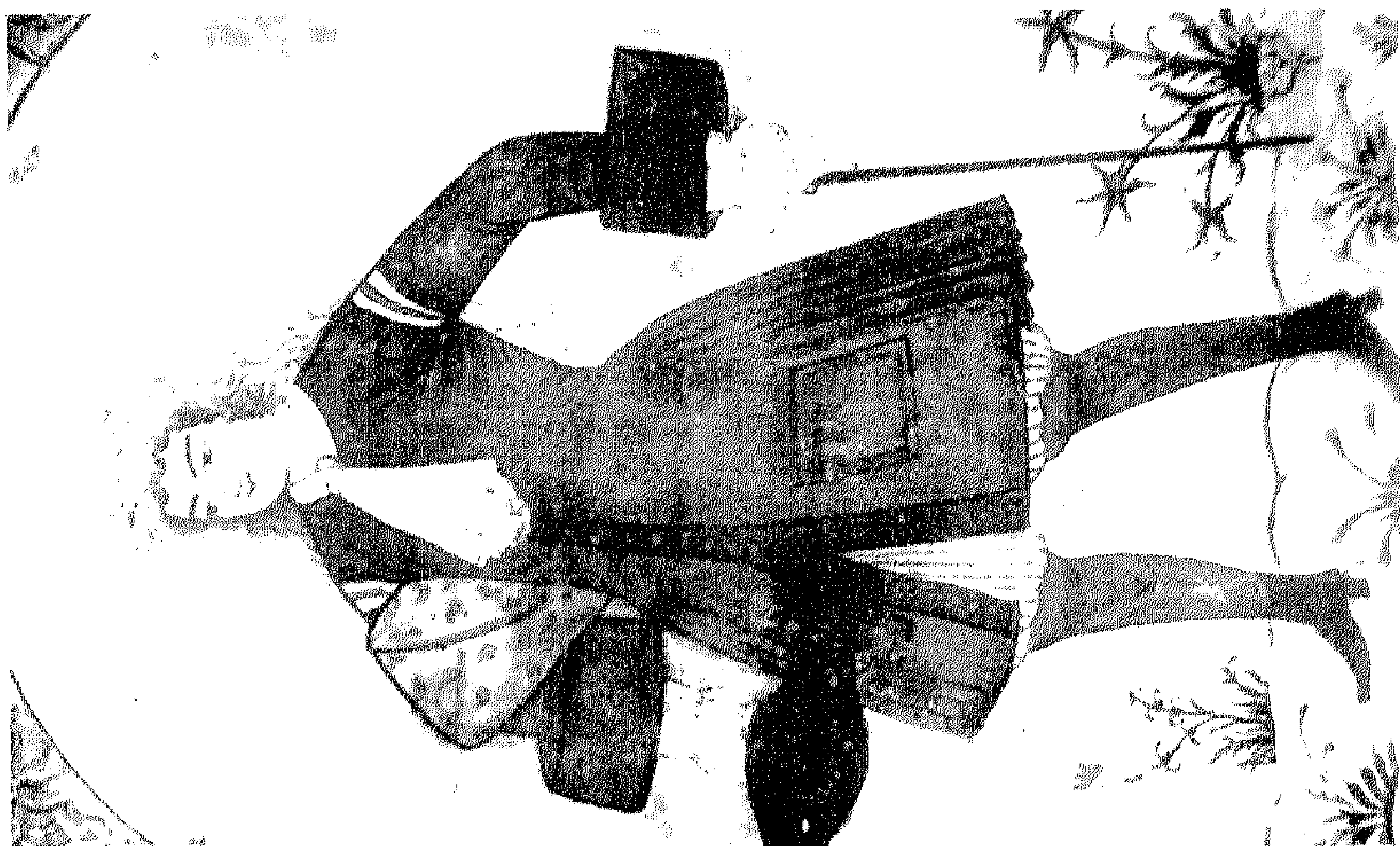
(لوحة رقم ١٦٤)
شاب يرتدى ملابس تركمانية
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٦٥)
شاب يتهيأ لتدخين التبغ
من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٦٦)
صورة شخصية لخليل ابن وايس أغا من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٦٧)
شاب أوربى من عمل المصور لونى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٦٨)
سيدة تمسك بخيط من الصوف
من عمل المصور عبد الله بخاري ١١٦٠هـ/١٧٤٧م .



(لوحة رقم ١٦٩)
سيدة تحمل في يدها قرنفلة
من عمل المصور عبد الله بخارى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٧٠)
فتاة تؤدى حركة راقصة
من عمل المصور عبد الله بخارى القرن ١٢هـ/١٨م .



(لوحة رقم ١٧١)
صورة شخصية للسلطان محمود الأول
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٧٢)
صورة شخصية للسلطان عثمان الثالث
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٧٣)
صورة شخصية للسلطان مصطفى الثالث
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٧٤)
صورة تخصية للسلطان عبد الحميد الأول
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٧٥)
صورة شخصية للسلطان سليم الثالث
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٧٦)
صورة شخصية للسلطان مصطفى الرابع
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٧٧)
صورة شخصية للسلطان مصطفى التالث
من ألبوم فى مكتبة جامعة استانبول .



(لوحة رقم ١٧٨)
صورة شخصية للسلطان مصطفى الثالث
من ألبوم فى مكتبة جامعة استانبول .



(لوحة رقم ١٧٩)
صورة شخصية للسلطان سليم الثالث
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٨٠)
صورة شخصية للصدر الأعظم مصطفى باشا
من الألبوم السابق .



(لوحة رقم ١٨١)
صورة شخصية لرئيس صانعى القهوة
(القهوجي باشي) من الألبوم السابق .



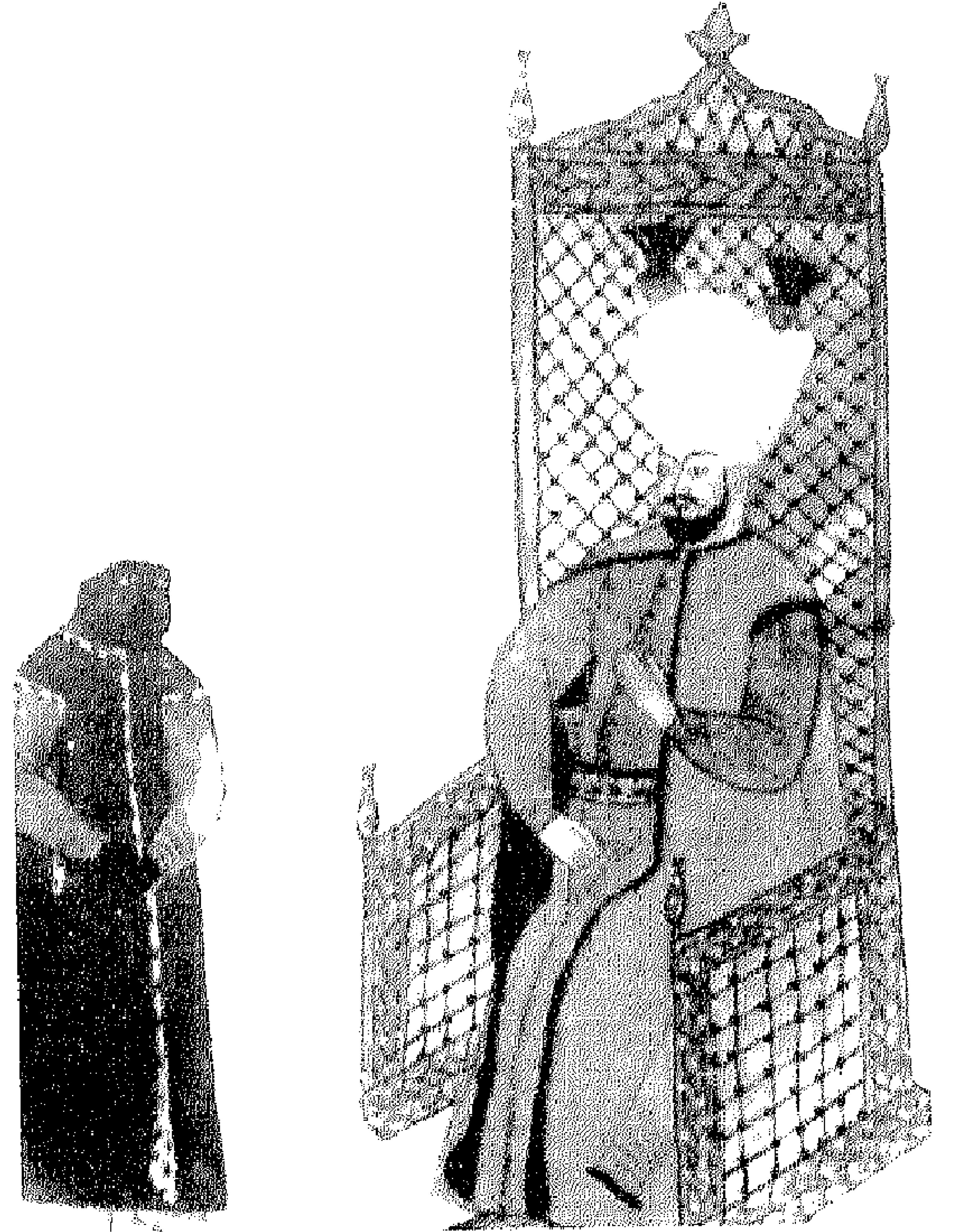
(لوحة رقم ١٨٢)
صورة شخصية للصدر الأعظم مصطفى باشا
من ألبوم فى مكتبة جامعة استانبول .



(لوحة رقم ١٨٣)
صورة شخصية لرئيس صانعى القهوة
من الألبوم السابق .



(لوحة رقم ١٨٤)
صورة للأغا جوقدارى
من ألبوم فيمكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٨٥)
صورة شخصية للسلطان أحمد الثالث من ألبوم
فى مكتبة فيينا الوطنية .



(لوحة رقم ١٨٦)
صورة شخصية للسلطان مراد الثالث
من ألبوم فى مكتبة جامعة أستانبول .



(لوحة رقم ١٨٧)
صورة للسلطان مصطفى الثالث والأمير سليم من ألبوم فى مكتبة جامعة استانبول .



(لوحة رقم ١٨٨)
سيدة ترتدى بلك من عمل الرسام رفائيل
صورة من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٨٩)
فتى يحمل قنينة عطر من عمل الرسام رفائيل
صورة من الألبوم السابق .



(لوحة رقم ١٩٠)

فتى من غلمان القصر من عمل الرسام قسطنطين صورة من الألبوم السابق .



(لوحة رقم ١٩١)

صورة شخصية لفتاة من عمل الزسام استراتى
من الألبوم السابق .

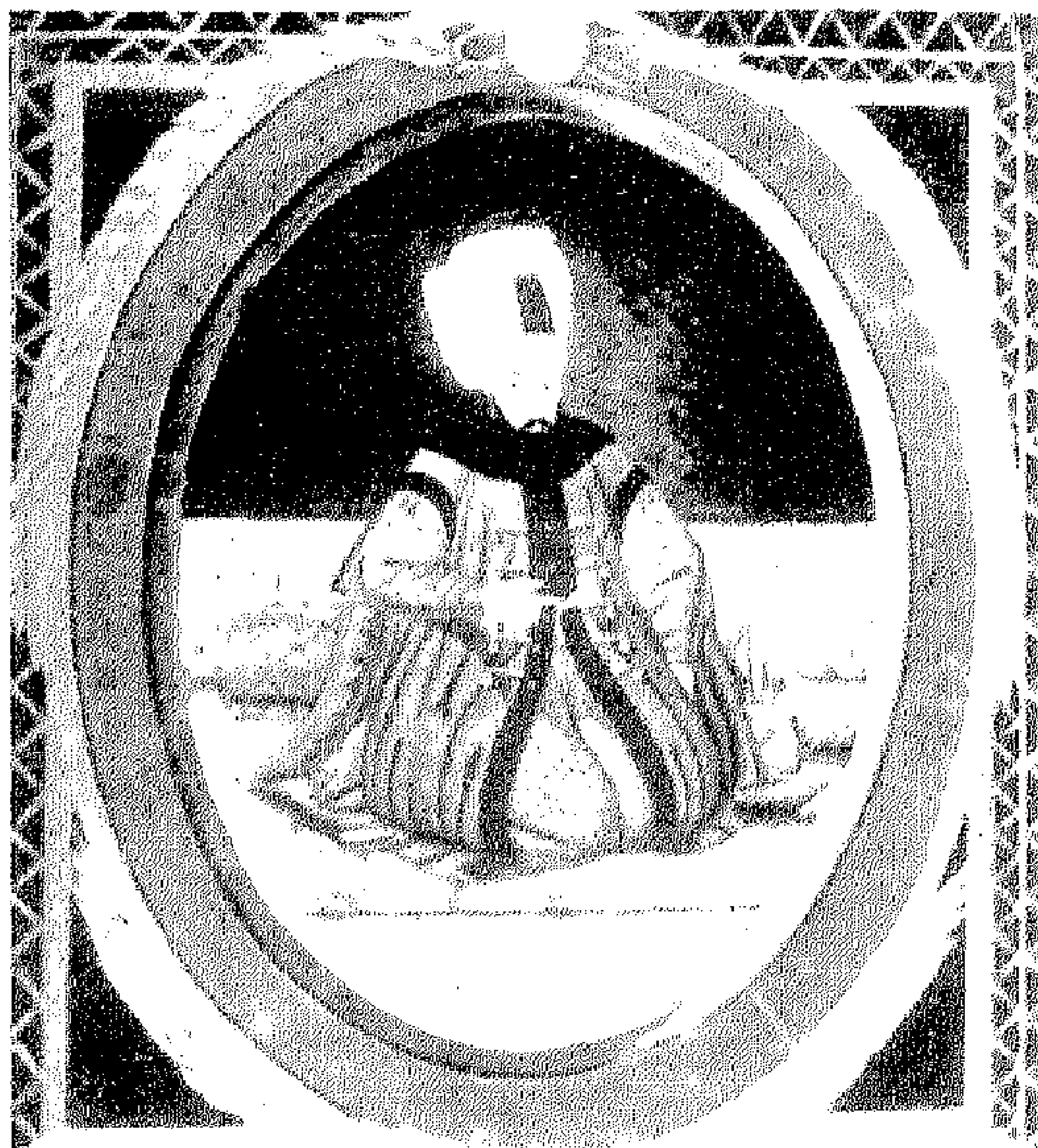


(لوحة رقم ١٩٢)

صورة شخصية لسيدة أرمنية من عمل الرسام مهدى
من الألبوم السابق .



(لوحة رقم ١٩٣)
صورة شخصية للسلطان إبراهيم الأول
من عمل الرسام فسطنطين
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٩٤)
صورة شخصية للسلطان أحمد الأول
من ألبوم فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٩٥)
صورة شخصية بالألوان الزيتية للسلطان سليم الثالث
متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٩٦)
صورة شخصية بالألوان الزيتية للسلطان سليم الثالت
متحف طوبقابى سراى .لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ١٩٧)

صورة بالألوان الزيتية للسلطان سليم الثالث فى قصرطوبقابى متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٩٨)

الصدر الأعظم قوجه يوسف يستقبل سفارة فرنسية صورة بالألوان الزيتية فى متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ١٩٩)
صورة شخصية بالألوان الزيتية للسلطان محمود الثانى
متحف طوبقابى سراى لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٠٠)
صورة شخصية بالألوان الزيتية للسلطان محمود الثانى
متحف طوبقابى سراى لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٠١)
صورة شخصية بالألوان الزيتية
للسلطان مراد الخامس .



(لوحة رقم ٢٠٢)
صورة شخصية بالألوان الزيتية للسلطان عبد الحميد الثانى
متحف طوبقابى سراى لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٠٣)
صورة شخصية بالألوان الزيتية للسلطان بايزيد الأول
متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ٢٠٤)
صورة بالألوان الزيتية للسلطان مراد الثانى
نتحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ٢٠٥)
صورة شخصية بالألوان الزيتية للسلطان سليم الأول
متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ٢٠٦)
الجربجى صورة من ألبوم حوالى منتصف
الفرن ١٢هـ/١٨م



(لوحة رقم ٢٠٧)
فارس سباهى صورة من ألبوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٠٨)
القابجى صورة من ألبوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٠٩)
القابجى صورة من ألبوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢١٠)
القابجى صورة من ألبوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢١١)
قاضى استانبول صورة من ألبوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢١٢)
قاضى استانبول صورة من ألبوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لم يسبق نشرها .



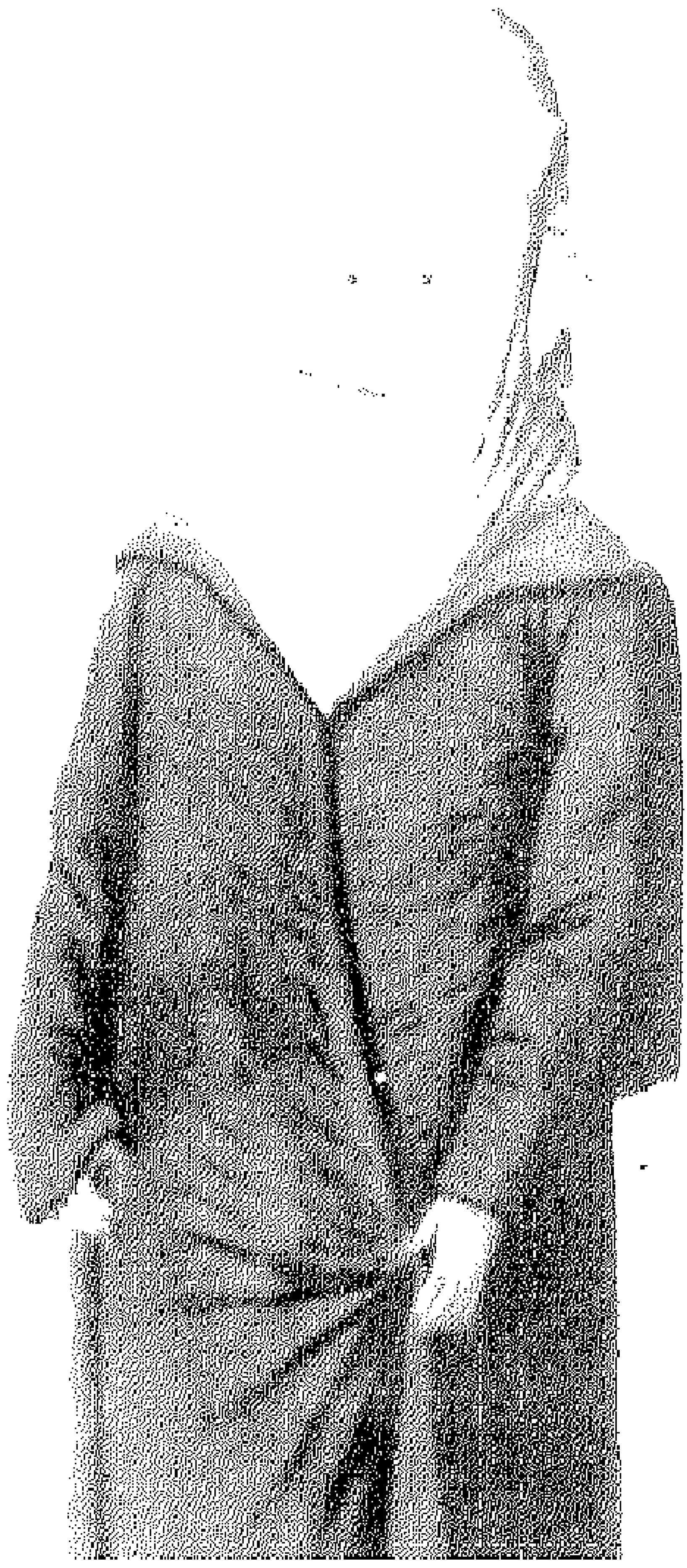
(لوحة رقم ٢١٣)
قابى قول صورة من ألبوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢١٤)
قابى قول صورة من ألبوم فى المكتبة الوطنية بفيينا
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢١٥)
باشا تركى صورة من ألبوم فى مكتبة المتحف البريطانى لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢١٦)
سيدة تركية صورة من ألبوم فى مكتبة المتحف البريطانى لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢١٧)
القبزلار أغاسى . صورة من ألبوم فى مجموعة بينى .



(لوحة رقم ٢١٨)
أغا الأقزام . صورة من ألبوم في مجموعة بينى .



(لوحة رقم ٢١٩)
البستانجي باشي . صورة من ألبوم في مجموعة بيني .



(لوحة رقم ٢٢٠)
صورة شخصية للأميرة فاطمة سلطانة من عمل الفنان روبسن سنة ١٨٥٠م .



(لوحة رقم ٢٢١)
سلطانة تركية . صورة من ألبوم في مكتبة المتحف البريطاني .



(لوحة رقم ٢٢٢)
صورة بالألوان الزيتية لحفصة سلطانة من عمل الفنان التركي محمد صاعونر .



(لوحة رقم ٢٢٣)
صورة شخصية للسلطان سليم الأول من مخطوط السلسلة نامه
فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



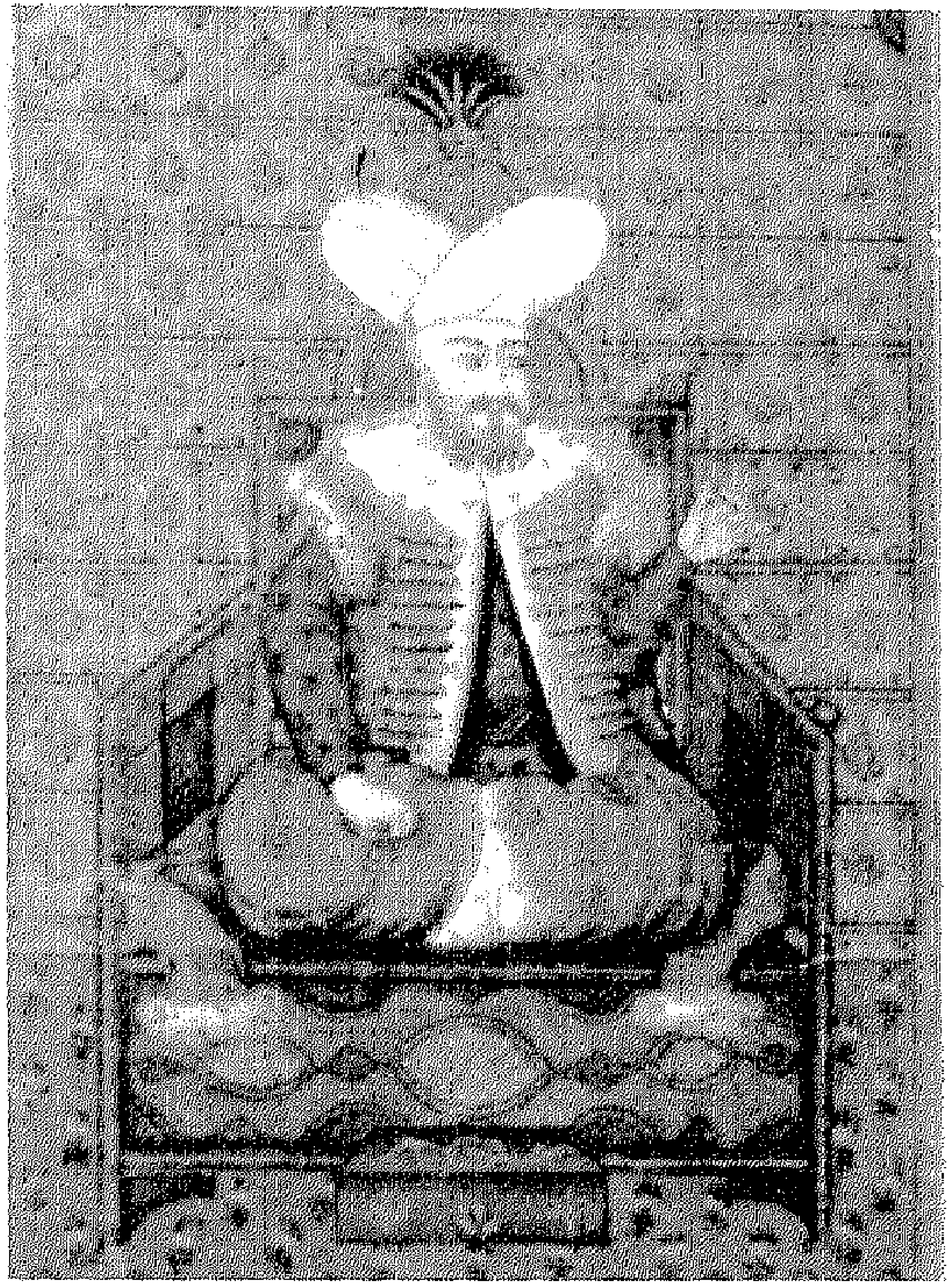
(لوحة رقم ٢٢٤)
صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى
من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٢٢٥)
صورة شخصية للسلطان مصطفى الثانى
من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٢٢٦)
صورة شخصية للسلطان أحمد الثالث والأمير مصطفى
من المخطوط السابق .



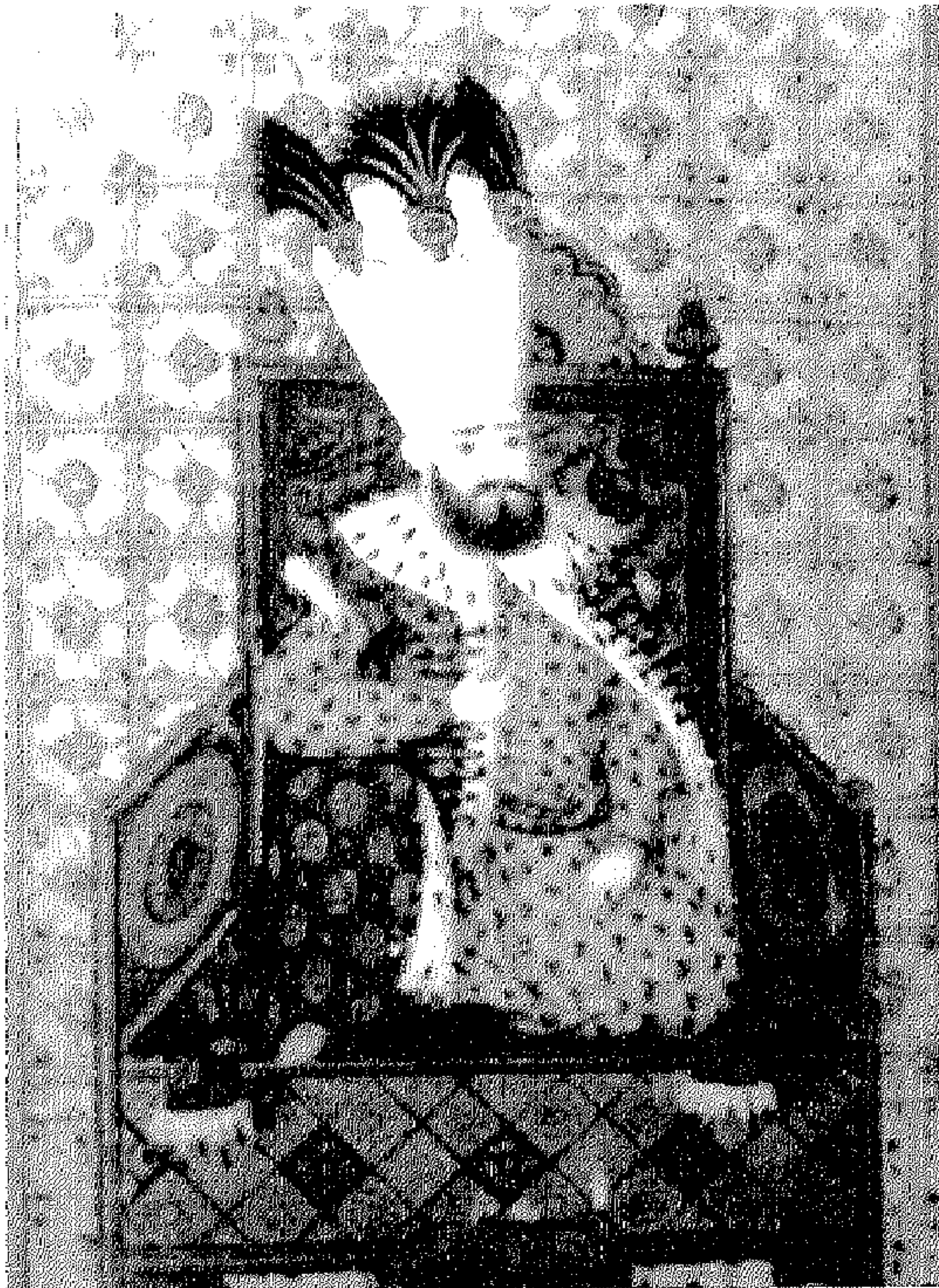
(لوحة رقم ٢٢٧)
صورة شخصية للسلطان أورخان من مخطوط تاريخ راشد أفندى
فى دار الكتب المصرية لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٢٨)
صورة شخصية للسلطان بايزيد الأول
من المخطوط السابق لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٢٩)
صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح من المخطوط السابق
لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٣٠)
صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى
من المخطوط السابق لم يسبق نشرها .



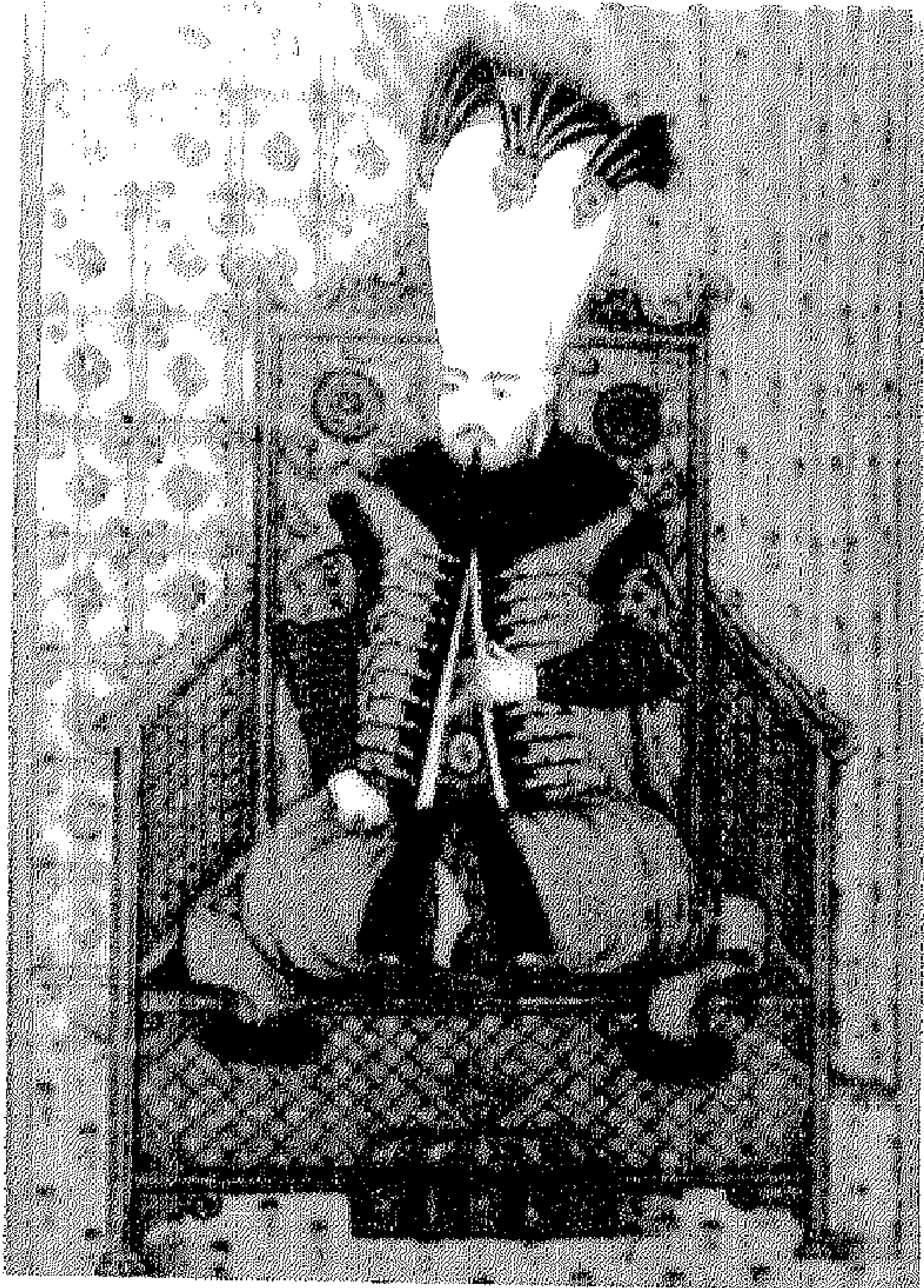
(لوحة رقم ٢٣١)
صورة شخصية للسلطان محمد الثالث
من المخطوط السابق لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٣٢)
صورة شخصية للسلطان أحمد الأول
من المخطوط السابق لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٣٣)
صورة شخصية للسلطان مصطفى الأول
من المخطوط السابق لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٣٤)
صورة شخصية للسلطان عثمان الثانى
من المخطوط السابق لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٣٥)
صورة شخصية للسلطان محمد الرابع
من المخطوط السابق لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٣٦)
صورة شخصية للسلطان سليمان الثانى
من المخطوط السابق لم يسبق نشرها .



(لوحة رقم ٢٣٧)
صورة شخصبة للسلطان مصطفى الثالث من مخطوط
تواريخ آل عثمان فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ٢٣٨)
صورة شخصية للسلطان محمود الثانى
من مخطوط حديقة الملوك فى مكتبة المتحف البريطانى .



(لوحة رقم ٢٣٩)
صورة شخصية للسلطان محمود الثانى من مخطوط تصاوير السلاطين العثمانية فى متحف الفنون التركية والإسلامية .



(لوحة رقم ٢٤٠)
صورة شخصية للسلطان محمود الثانى
من مخطوط فهرست الملوك وخلفائهم فى مكتبة السليمانية .



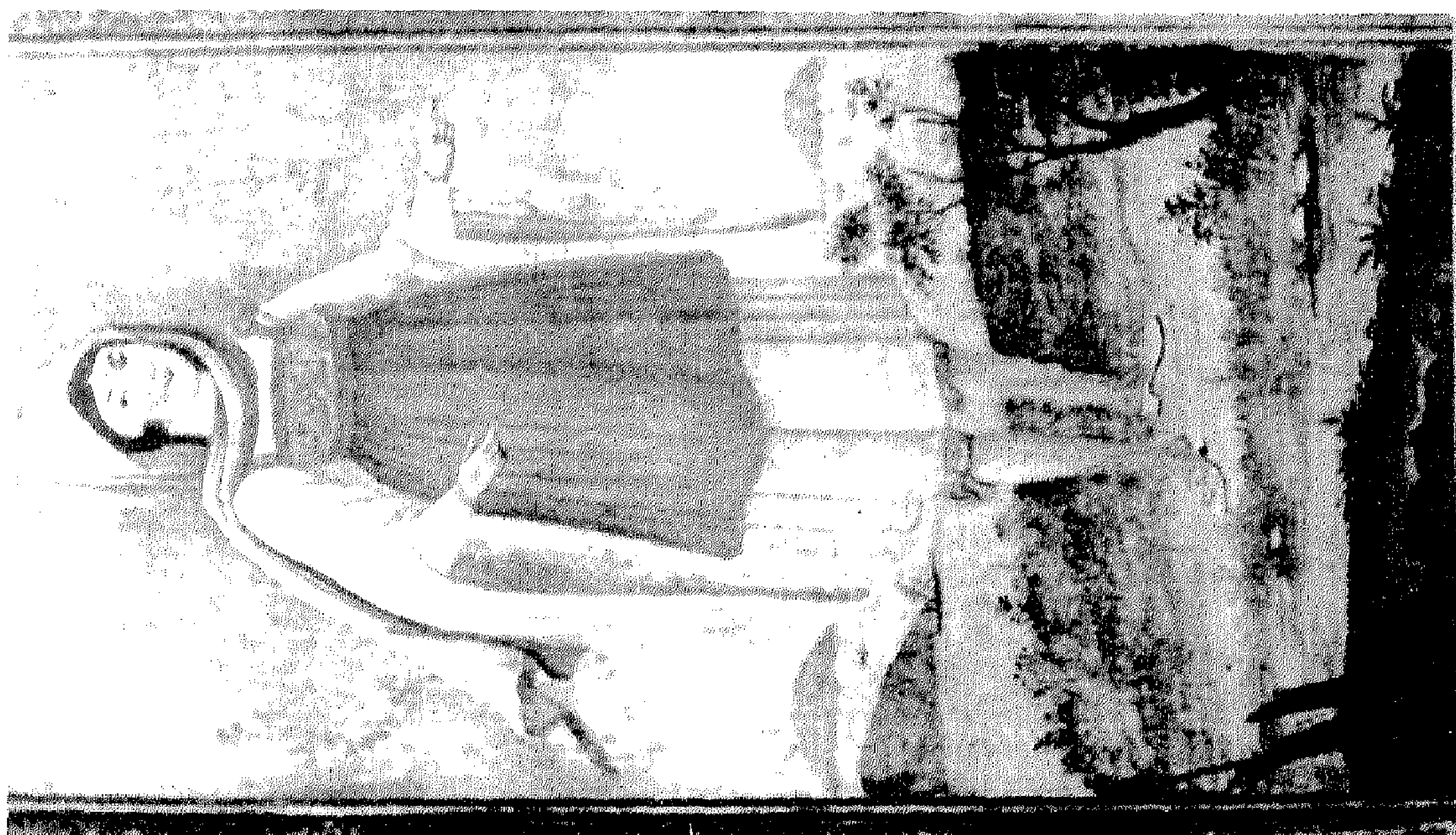
(لوحة رقم ٢٤١)
صورة شخصية للسلطان محمود الثاني من مخطوط تصاوير آل عثمان في متحف مولانا بقونية .



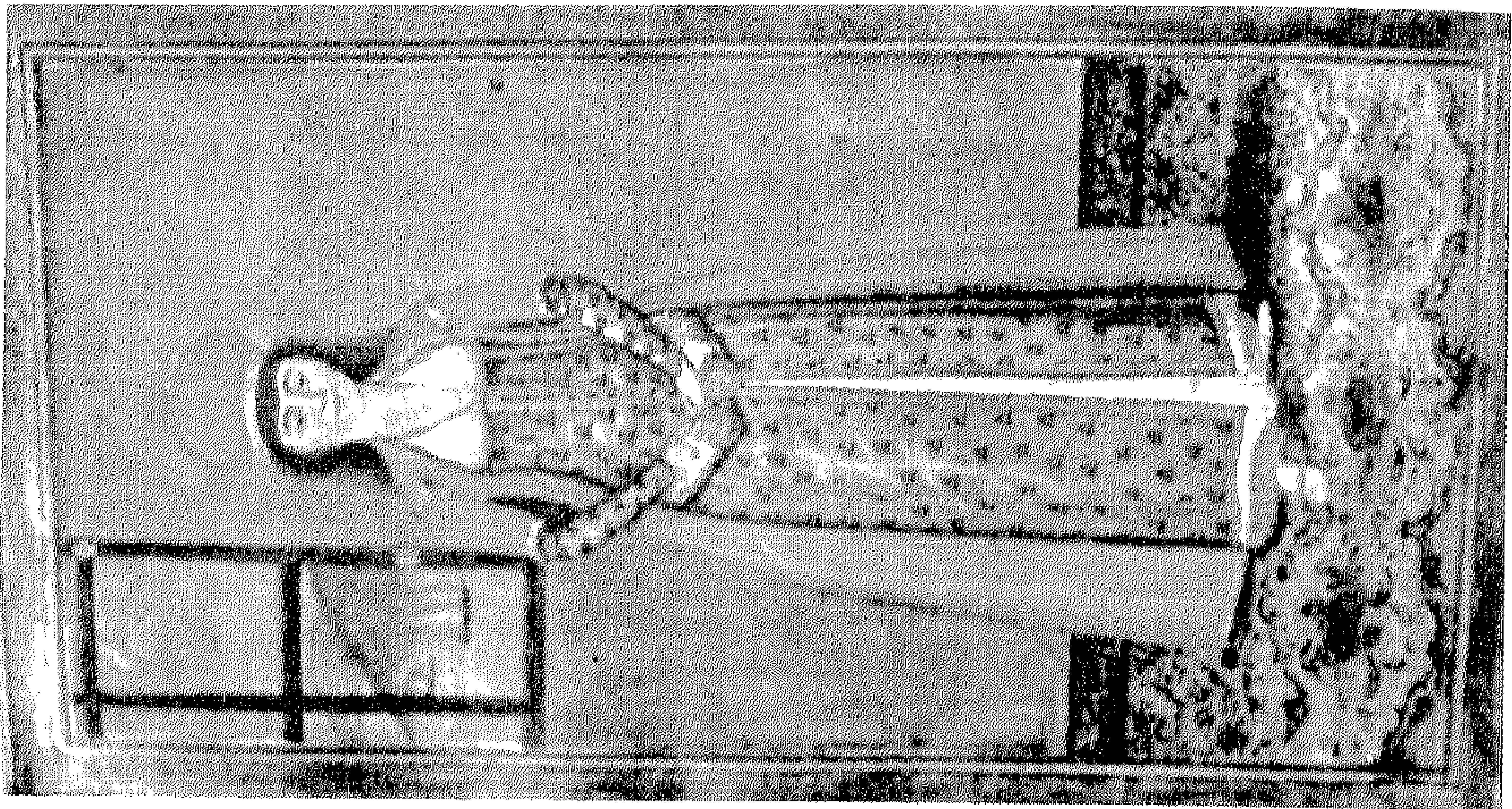
(لوحة رقم ٢٤٢)
صورة شخصية لشيخ محمد طاهر منيف باشا من مخطوط تصاوير الشعراء في مكتبة الجامعة باستانبول



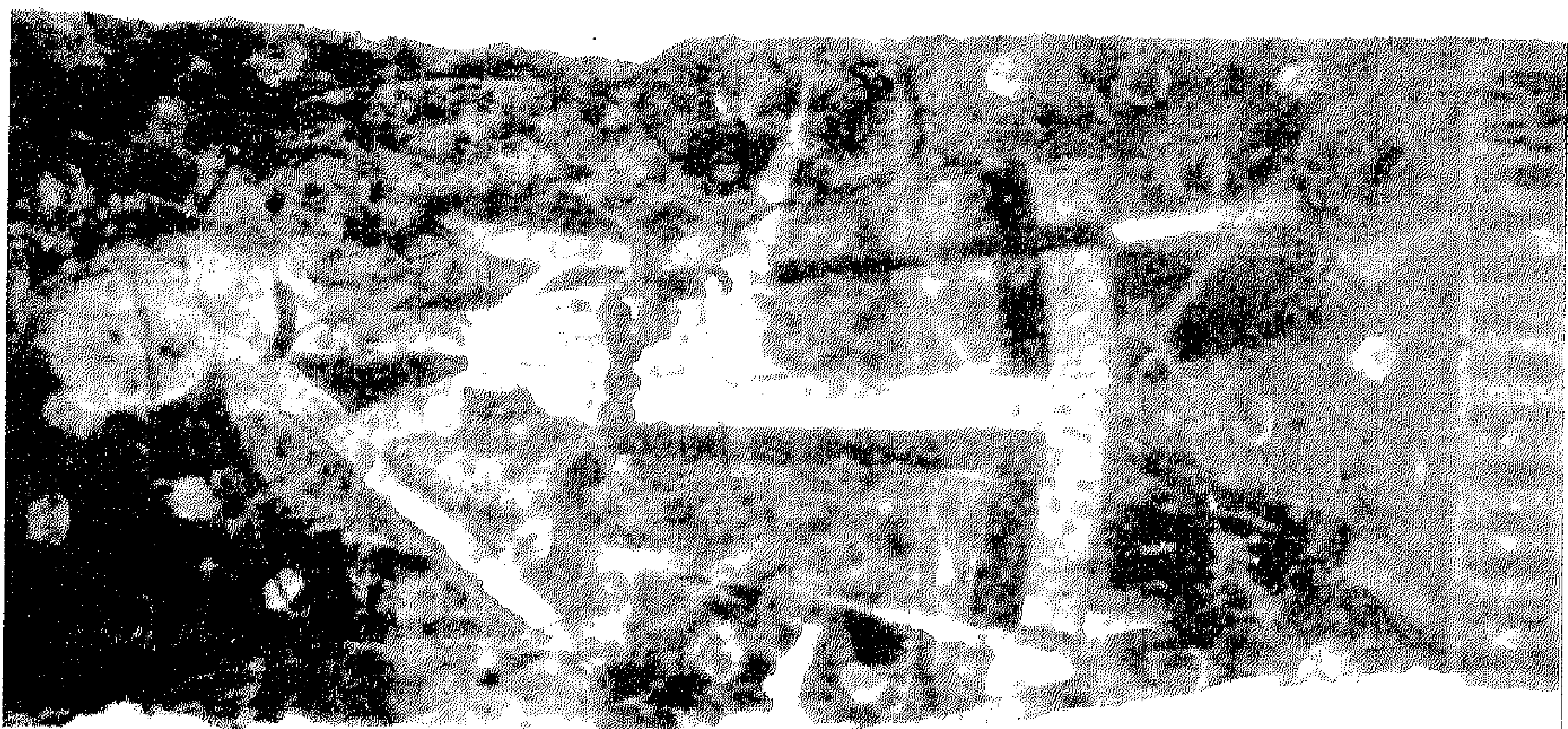
(لوحة رقم ٢٤٣)
فتيات من جزر بحرايجة . تصويرة من كتاب النساء فى المتحف البريطانى .



(لوحة رقم ٢٤٤)
فتاه من جزر بحرايجة تصويرة من كتاب النساء فى مكتبة جامعة أستانبول .



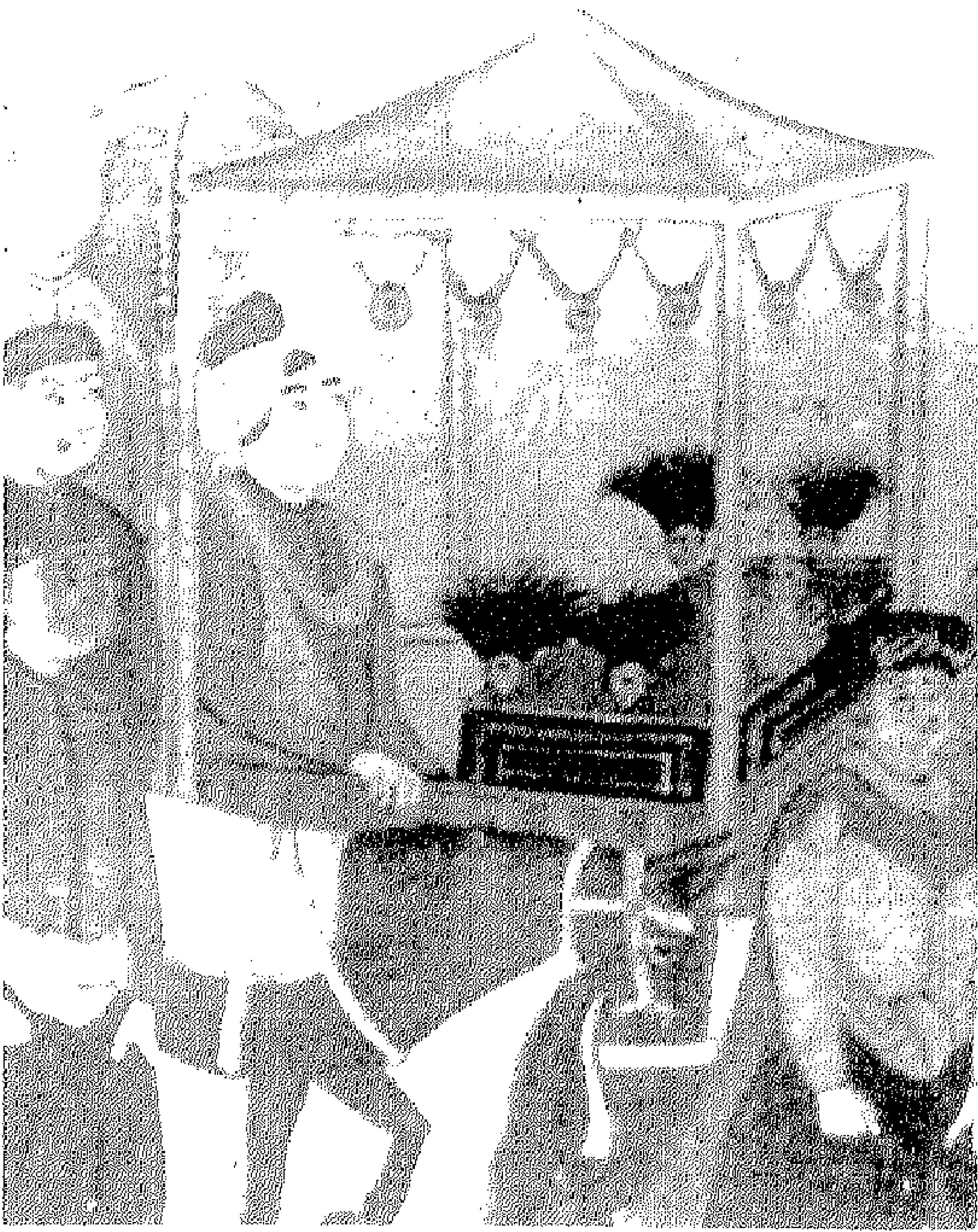
(لوحة رقم ٢٤٥)
سيدة جركسية . تصويرة من الكتاب السابق .



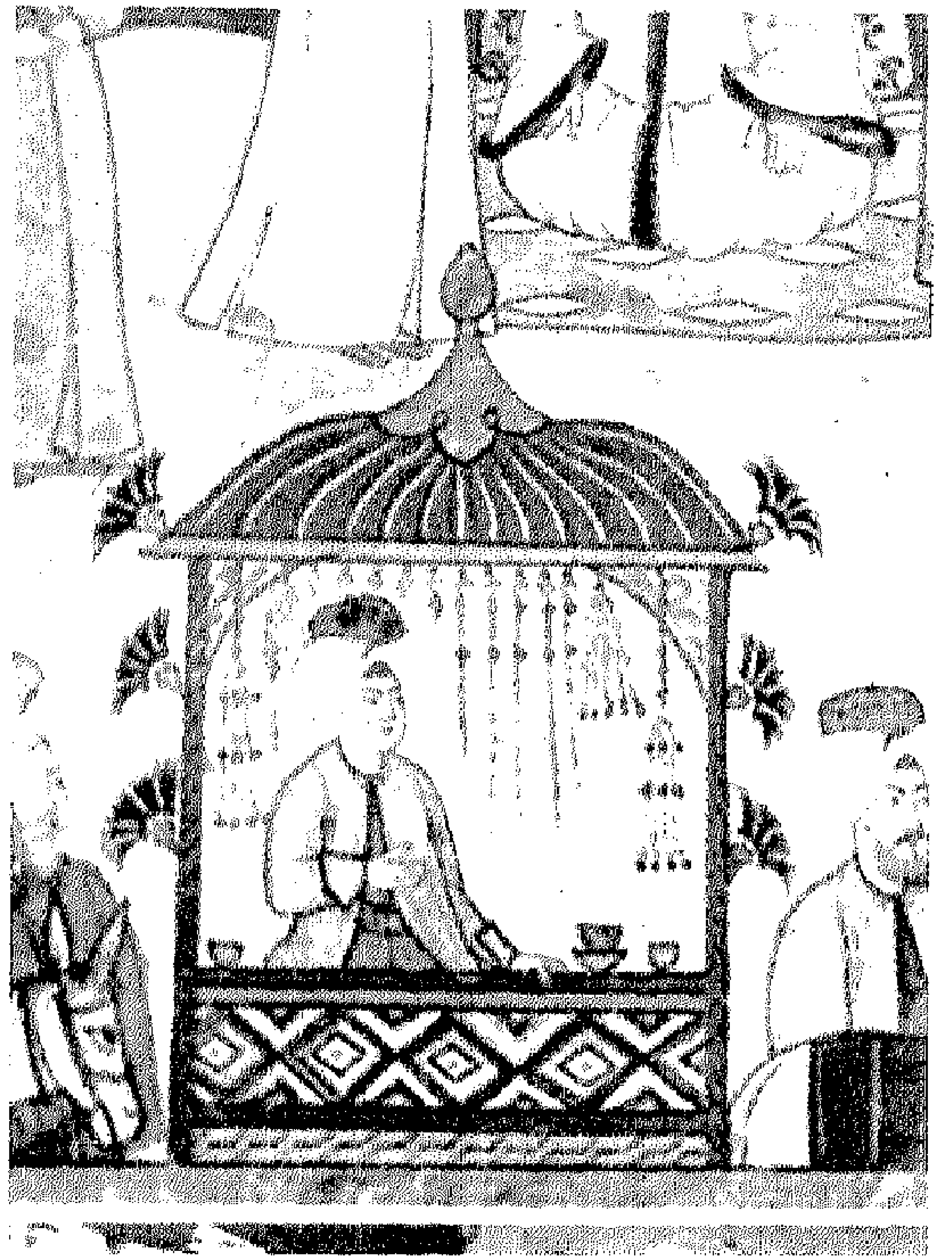
(لوحة رقم ٢٤٦)
صورة شخصية لنبيل تركي قيزل القرن ٧م .



(لوحة رقم ٢٤٧)
صورة شخصية للأمير التركى ألب ارسلان
طرفان القرن ٨م .



(لوحة رقم ٢٤٨)
طائفه الجواهرجية تصويرة من مخطوط سورنامة وهبى
فى مكتبة متحف طوبقابى سراى .



(لوحة رقم ٢٤٩)
طائفه الجواهرجية تصويرة من المخطوط السابق .



(لوحة رقم ٢٥٠)
أمثلة من حليات عمائم السلاطين
فى متحف الفنون التركية والإسلامية .



